

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**Tradición oral y memoria colectiva en la novelística de
Ciro Alegría**

TESIS

**Para obtener el grado de doctor en Literatura Peruana y
Latinoamericana**

AUTOR

Nécker Salazar Mejía

ASESOR

Gonzalo Espino Relucé

Lima – Perú

2015

*A José y Estela
con el cariño de siempre
y a Ynés con gran afecto*

ÍNDICE

	Página
Introducción.....	7
Capítulo I.- Acercamiento teórico al estudio de la oralidad y la escritura	19
1.1. Estudios teóricos sobre la oralidad y la escritura	20
1.1.1. Walter Ong: la dicotomía oralidad / escritura	21
1.1.2. Erick Havelock: la mentalidad oral	30
1.1.3. Paul Zumthor: la <i>performance</i> de la poesía oral	38
1.2. Las tensiones entre la oralidad y la escritura	42
1.2.1. Carlos Pacheco: la ficcionalización de la oralidad	43
1.2.2. Antonio Cornejo Polar: el conflicto entre la oralidad y la escritura	49
1.2.3. Martin Lienhard: las literaturas alternativas	55
1.2.4. Ángel Rama: la transculturación narrativa	61
1.2.5. Hugo Niño: la literatura oral como “etnotexto”	66
1.3. La etnopoética y la tradición oral andina.....	71
1.3.1. Gonzalo Espino, Bruce Mannheim, Rosaleen Howard-Malverede y Juan Carlos Godenzzi: etnopoética y estructura del discurso oral andino.....	72
1.3.2. Gonzalo Espino: el estatuto de la literatura oral andina	79
1.4. Conclusiones parciales	83
Capítulo II.- Estado de la cuestión: los estudios críticos sobre Ciro Alegría	85
2.1. Los estudios críticos sobre Alegría.....	86
2.2. La sesgada crítica sobre la novelística de Alegría	96
2.2.1. Los juicios de Luis Alberto Sánchez	98
2.2.2. Los juicios de los críticos del <i>boom</i>	104
2.2.3. La lectura de la ficción como no ficción	117

2.3. La valoración crítica de la novelística de Alegría...	126
2.3.1. Mundo representado y mimesis verbal en la novelística alegriana	127
2.3.2. El estatuto del narrador, la norma lingüística y la visión del mundo	133
2.3.3. La técnica y su modernidad literaria en la novelística de Alegría.....	139
2.3.4. Los relatos orales en la obra alegriana.....	143
2.3.5. El narrador popular como modelo del narrador alegriano.....	153
2.3.6. El sentido burlesco y festivo en la narrativa alegriana	162
2.3.7. El rescate de la Amazonía en la novelística alegriana.....	166
2.4. Conclusiones parciales	169
 Capítulo III.- La poética del arte narrativo de Ciro Alegría...	171
3.1. La poética del arte narrativo de Alegría	172
3.1.1. Aproximación al pensamiento literario de Alegría.....	173
3.1.2. La realidad vital, las fuentes orales y el circuito letrado en Alegría	174
3.1.3. El arte, la cultura y la literatura popular	191
3.1.4. La concepción de la novela en Alegría.....	198
3.2. La lengua regional en la novelística de Alegría	203
3.3. La mimesis verbal andina: principio organizador de la novelística de Alegría.....	207
3.3.1. La tradición oral: canciones, cuentos, narraciones testimoniales e historiográficas.....	210
3.3.2. El mimetismo verbal: la representación de la oralidad.....	216
3.3.3. La narración popular: modelación y estructuración de la novelística alegriana.....	226
3.3.4. La memoria colectiva en la narrativa alegriana.....	230
3.4. Conclusiones parciales	233
 Capítulo IV.- Mimesis verbal andina y tradición oral: canciones, música, narraciones orales y memoria colectiva en la novelística de Ciro Alegría	235
4.1. La función de la mimesis verbal andina	236
4.2. Géneros musicales y cartografía regional.....	238
4.3. Poetas y cantores	242
4.4. El corpus musical.....	245
4.4.1. La poesía y la música en Calemar	247
4.4.2. Los huainos de Antuca	257

4.4.3. Los yaravíes de Augusto Maqui	260
4.4.4. El huaino en la comunidad de Rumi.....	265
4.4.5. Canciones sobre personajes históricos	270
4.4.6. La marinera.....	276
4.4.7. El carnaval	279
4.4.8. Los cantos de los presos	281
4.4.9. Las coplas del Loco Pierolista	283
4.5. Las narraciones orales en el corpus alegriano	287
4.5.1. El lenguaje formulario	289
4.5.2. El estatuto del narrador.....	294
4.5.3. El modelo del narrador	303
4.6. El cuento en el corpus alegriano.....	306
4.6.1. Cuentos basados en hechos bíblicos y personajes de la religión cristiana	308
4.6.1.1. La narración de cómo el diablo repartió los males por el mundo	309
4.6.1.2. El consejo del rey Salomón.....	313
4.6.1.3. La historia de Adán y Eva.....	318
4.6.1.4. La narración del sermón comentado por un curita de Pataz	321
4.6.1.5. La historia del Manchaipuito	323
4.6.1.6. La narración de la muerte de los pajaritos	328
4.6.2. Narraciones sobre animales	331
4.6.2.1. El cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo.....	332
4.6.2.2. Cuentos sobre zorros.....	336
4.6.2.3. El cuento “Los rivales y el juez”	352
4.6.3. Narraciones sobre seres de la imaginación andina y amazónica	355
4.6.3.1. Almas en pena, el degollador, el muqui, el Chacho, la mujer de la laguna y el <i>Cayguash</i>	357
4.6.3.2. La historia del basilisco	360
4.6.3.3. La narración sobre la bruja quemada.....	361
4.6.3.4. La leyenda del Tungurbao	364
4.6.3.5. La leyenda del Ayaymama y del Chullachaqui	365
4.7. Narraciones sobre episodios de la comunidad.....	373
4.7.1. El relato del viejo Matías.....	374
4.7.2. La historia de los expedicionarios del valle de Huayabamba.....	378
4.7.3. La aventura del viejo Matías con el lobo de río	383

4.7.4. El relato del Cholo Arturo	385
4.7.5. La narración sobre el puma azul.....	389
4.7.6. El relato sobre el potrillo negro	393
4.7.7. El relato sobre las enfermedades	395
4.7.8. La historia del muerto que resucitó	398
4.7.9. La historia del cura Mestas.....	401
4.8. Las narraciones testimoniales y la visión del sujeto marginal.....	403
4.8.1. El testimonio de “el Riero”.....	408
4.8.2. La historia de Mariana Chiguala	409
4.8.3. El testimonio de “el Manco”	411
4.8.4. La historia de Casiana.....	414
4.8.5. El testimonio de Absalón Quiñez	418
4.9. Hechos históricos y memoria colectiva	421
4.9.1. La imagen de la guerra con Chile	427
4.9.2. La ley y la expropiación de las tierras	433
4.9.3. La revolución indígena de Atusparia.....	439
4.9.4. El bandolerismo y la violencia social	449
4.9.5. La explotación del caucho	460
4.9.6. La conquista de la selva.....	469
4.10. Conclusiones parciales	476
Conclusiones finales.....	479
Bibliografía.....	484

INTRODUCCIÓN

La oralidad es un rasgo predominante en la célebre “trilogía” novelística de Ciro Alegría (1909-1967), conformada por *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941)¹. Tal particularidad se puede observar en la inclusión de canciones y narraciones procedentes de la literatura oral andina; en la utilización de un lenguaje que denota los matices del habla lugareña y sus particularidades lingüísticas y dialectales; en las estrategias narrativas que utilizan sus personajes para contar historias; y en la adhesión del autor a las formas artísticas de la tradición popular.

El propósito de este trabajo es estudiar las canciones y las narraciones de la literatura oral andina que Alegría recrea en su novelística. Basados en las peculiares características de su narrativa, se puede sostener que la novelística alegriana guarda una estrecha relación con la literatura oral de la sierra norteña del país. En el corpus alegriano, figuran géneros musicales como el huaino, el yaraví, el vals y la marinera; igualmente, cuentos, leyendas y mitos, a los que se suman narraciones testimoniales e historiográficas.

¹ En el desarrollo del trabajo, emplearemos las siguientes siglas para referirnos a las novelas de Alegría: *LSO*, *LPH* y *EMAA*, respectivamente. Por otro lado, las citas de las novelas se tomarán de las siguientes ediciones: *LSO*, edición de Losada (1971a); *LPH*, edición de Cátedra a cargo de Carlos Villanes (1996); y *EMAA*, edición de Losada (1971b).

En diversos testimonios y conferencias en los que Alegría explica el origen de sus novelas², se refiere de manera especial a los motivos y temas que estas desarrollan y que se vinculan con el espacio vital del autor y el mundo andino; en particular, el novelista valora la tradición oral mediante los relatos de los narradores populares que escuchó en su niñez y que determinaron de manera significativa el tono básico de su novelística. Esta filiación de la obra alegriana con la literatura oral pone de manifiesto el arraigo de lo popular en su concepción artística y literaria; por ello, en su obra novelística, el narrador oral se convierte en una figura dominante. Estableciendo un vínculo especial con él, el novelista no duda en reconocer que el modelo que sigue en su prosa artística lo constituyen los cuentistas y los fabuladores a quienes conoció en su niñez.

Se puede apreciar que la narrativa de Alegría tiene un sustrato artístico que se vincula con la tradición oral andina. En ese sentido, la presente investigación constituye un acercamiento al estudio de la literatura oral que recrea la novelística alegriana. Asumida la oralidad en los estudios críticos como el medio en que pervive la tradición popular, a través de ella también se expresa la memoria colectiva, que tiene la capacidad de transmitir y reactualizar la visión y la voz de los grupos oprimidos por el poder hegemónico. El estudio de los géneros musicales, las narraciones orales, los testimonios y el lenguaje oral permite valorar el interés de Alegría por posicionar la cultura andina y la tradición popular en la escena nacional en los años decisivos en que se plantea la problemática indígena, la valoración del arte traidiconal y la cultura andina.

² Cf. el libro de memorias del autor *Mucha suerte con harto palo* (1977), editado por Dora Varona; la intervención del autor en el ciclo de conferencias *Motivaciones del escritor* (Morote, 1989); sus prólogos de *EMAA* y sus notas sobre *LSO* y *LPH* recopilados por Ricardo Silva-Santisteban en *Novela de mis novelas* (2004).

En el universo alegriano, las canciones revelan la memoria musical de la región norteña y expresan tonalidades que afirman la huella auditiva en la novelística del autor. Es de nuestro interés conocer estas tonalidades y su rol como soporte del efecto acústico de la narrativa del autor, lo que también se halla ligado a la prosa oralizante y que se logra mediante las narraciones populares y testimoniales que el autor reproduce. La oralidad escrita en la novelística alegriana revela un mimetismo verbal y lingüístico a partir del cual la letra entra en relación directa con la tradición oral y la memoria popular.

Nuestra investigación se enfoca en el estudio de aspectos que no suelen ser abordados en las novelas de Alegría, ya que, en los trabajos realizados sobre su obra, han predominado fundamentalmente análisis sobre la técnica y la construcción narrativa, estudios sobre el nivel del acontecimiento y del mundo representado, indagaciones sobre la ideología expresada en su obra, interpretaciones sobre el sentido de la ley en su narrativa y análisis sobre determinados elementos temáticos y estilísticos de su obra, que, sin embargo, no dejan de ser importantes.

El estudio de la oralidad, sus marcas, los géneros discursivos asociados con la tradición oral y la visión de la marginalidad con la que se halla ligada han sido aspectos no muy estudiados en la novelística alegriana, posiblemente por asignárseles un valor ancilar. En ese marco, la presente investigación contribuirá en replantear nuevas líneas de estudio en la narrativa del autor.

Para desarrollar la investigación, nos proponemos una hipótesis principal y tres subhipótesis:

Hipótesis principal

La trilogía novelística de Alegría se construye desde un principio organizador que es la mimesis verbal andina. Este principio actúa en forma decisiva en la definición de la novelística alegriana y gobierna el funcionamiento de la oralidad, las tonalidades de la expresión, la estructuración narrativa y las manifestaciones de la memoria colectiva en el corpus alegriano.

Suphipótesis 1

La prosa alegriana recrea los matices y las tonalidades de la oralidad andina norteña mediante la dominancia de la palabra hablada, las canciones y los relatos tradicionales en el discurso narrativo. Este mimetismo verbal produce en la escritura un efecto de oralidad que pone en tensión el soporte de la letra; además, esta especial condición determina que la voz del otro impregne su huella en el tejido textual y lo subvierta.

Subhipótesis 2

El narrador oral es una instancia fundamental en la novelística alegriana. Este narrador instituye el goce de la palabra y la *performance* de la palabra hablada en el corpus alegriano; su rol actúa como un modelo que modula y pauta las estrategias narrativas que sigue el narrador extradiegético y que configuran su condición homologante respecto de aquel.

Subhipótesis 3

En el corpus alegriano, las narraciones testimoniales e historiográficas reproducen la visión del sujeto marginal sobre la realidad histórica de los pueblos andinos y amazónicos. Estas narraciones se articulan con la memoria colectiva que,

desde una situación periférica, revela el imaginario de la otredad y representa una mirada crítica de la historia oficial del Perú.

La investigación tiene como objetivo general explicar el funcionamiento de la mimesis verbal andina como un principio matriz que organiza y estructura la novelística alegriana. Como objetivos específicos, nos planteamos, en primer lugar, discutir las nociones teóricas referidas a la oralidad y la escritura en el discurso crítico latinoamericano; en segundo lugar, realizar un balance de la recepción de la narrativa del autor incidiendo en los aportes que permiten su estudio crítico; en tercer lugar, estudiar la representación de la oralidad en la novelística alegriana para conocer los mecanismos con que la voz tensiona la letra; en cuarto lugar, explicar el contenido, estructura y función de los géneros musicales en el corpus alegriano con el fin de percibir las tonalidades del mundo andino; en quinto lugar, analizar los motivos, el humor y el sentido festivo de los relatos orales incluidos en las novelas del autor; en sexto lugar, caracterizar el modelo del narrador oral en la novelística alegriana y describir sus estrategias discursivas; en séptimo lugar, relacionar la tradición oral, las narraciones testimoniales e historiográficas con la memoria colectiva con el propósito de contraponer la visión del sujeto marginal al discurso oficial del país; por último, analizar el rol determinante de la narración oral en la estructuración de la trilogía novelística de Alegría.

Respecto de la metodología, la tesis se realizará a través del análisis textual y la lectura crítica de *LSO*, *LPH* y *EMAA*; se partirá de las nociones teóricas provenientes del campo de los estudios de la oralidad y la escritura, la transculturación narrativa, la heterogeneidad cultural y los estudios andinos sobre la literatura oral. En la perspectiva de la tesis, se postula que la novelística de Alegría muestra las tensiones entre la oralidad y la escritura que se expresan en la dominancia de la palabra hablada, las

canciones, la música y los relatos orales; estos aspectos permiten postular la existencia de una oralidad inscrita en la obra del autor; correlativo a esa condición, la voz se impone a la letra.

En este proceso, la novelística alegriana desarrolla elementos transculturantes que tienen por finalidad incorporar formas idiomáticas, estrategias discursivas, estructuras narrativas y una visión propia de la otredad que se apropian de la forma genérica de la novela y actúan sobre ella. En el tejido textual, estos elementos de forma, estructura y contenido tienen una pertinencia funcional y sitúan la obra de Alegría en la línea de la heterogeneidad de la literatura peruana.

El corpus de la investigación comprende una muestra de textos que pertenecen a la trilogía novelística alegriana, conformada por canciones de diversos géneros musicales, relatos orales y narraciones testimoniales e historiográficas. El estudio de estas formas literarias pondrá énfasis en los motivos que estas desarrollan, los recursos expresivos que utilizan, los mecanismos de la oralidad que forman parte del plano de la expresión, la estructura formal, las funciones que cumplen en el contexto del universo alegriano y su filiación con la tradición oral. Dada la pertenencia de los textos al mundo andino, nos interesa conocer la visión que estos transmiten sobre las vivencias y sentimientos del hombre del valle andino, así como también su percepción sobre hechos sociales, acontecimientos y personajes históricos, lo que revela la pervivencia de la memoria local en el imaginario andino.

En la ficción alegriana, las canciones articulan la poesía y la música, por lo que la voz del poeta y del cantor testimonia la huella de la cultura oral. El narrador popular es otra figura importante; de modo particular, se analizará el estatuto que adquiere en la novelística alegriana, sus funciones, estrategias y *performance*. La selección de los

textos nos permite apreciar la huella de la oralidad en el corpus alegriano, las diversas tonalidades de la palabra hablada en el discurso narrativo y el posicionamiento de la voz sobre la letra.

El trabajo de investigación se circunscribe al ámbito únicamente textual, ya que solo se considera el estudio del corpus que proporcionan los textos novelísticos del autor; por lo tanto, el estudio de la tradición oral en la narrativa de Alegría solo se realizará dentro de estos límites. No obstante, en algunos casos, se establecerán los vínculos necesarios entre el corpus alegriano con otras fuentes literarias mediante relaciones intertextuales teniendo en cuenta la dinámica que caracteriza a la literatura oral.

El desarrollo de la tesis comprende cuatro capítulos. El capítulo I corresponde al marco teórico de la investigación y discute la relación entre la oralidad y la escritura, así como su replanteamiento como vía de ingreso para el estudio de la oralidad en la trilogía novelística alegriana. En principio, se analiza los planteamientos sobre la oralidad y la escritura desarrolladas en el campo de la literatura, para lo cual se realiza una revisión crítica de las ideas de Walter Ong (1987), Eric Havelock (1994, 1996) y Paul Zumthor (1991), como un marco general. En esa línea, se enfoca las tensiones entre la oralidad y la escritura en el proceso de constitución de los pueblos de Latinoamérica en la perspectiva de Martín Lienhard (1989), Carlos Pacheco (1992), Antonio Cornejo Polar (1994), Ángel Rama (1982) y Hugo Niño (2008). Igualmente, se estudian los aportes de la etnopoética andina en el estudio de los productos textuales de la tradición oral, para lo cual se revisan las ideas de Gonzalo Espino (2003 y 2010a), Bruce Mannheim (1999), Rosaleen Howard-Malverde (1999) y Juan Carlos Godenzzi (1999), que sientan bases para el conocimiento del relato oral andino.

Estas ideas nos llevan a resituar la oralidad y la escritura desde las tensiones desarrolladas entre la voz y la letra, relaciones cuya dinámica sustenta el papel de la voz en la escritura alegriana. Este capítulo nos permite demostrar que, en la novelística alegriana, se desarrolla una oralidad que tensiona la escritura y, en cuya dinámica, la voz se impone a la letra; este es un aspecto esencial que se vincula con el concepto de mimesis verbal andina que propone la tesis.

El capítulo II aborda el estado de la cuestión. Se parte del interés que suscitó desde un primer momento la obra de Alegría; de igual modo, se cuestiona las supuestas deficiencias de su narrativa invocadas por algunos críticos literarios que quisieron desmerecer la calidad de su producción. Para demostrar que existe una recepción favorable que abre nuevas direcciones en los estudios alegrianos, se realiza un balance de una selección de estudios referidos al lenguaje en el corpus alegriano, la función de la técnica en la construcción de sus novelas, la huella de la oralidad en su narrativa, los niveles de habla en sus personajes, la presencia de la narración popular, la función del discurso festivo, los motivos que se desarrollan en su obra y la representación de la Amazonía en su narrativa. Con tal fin, se reseñan y comentan los trabajos de Alberto Escobar (1993), Antonio Cornejo Polar (2004), Concha Meléndez (1941), Enrique Normand Sparks (1955), Armando Zubizarreta (1991), Manuel Larrú (2009), Diómedes Morales (2010), Gonzalo Espino (2010b), Giuliano Terrones (2010) y Manuel Marticorena Quintanilla (2009). Los aportes de estos estudios son asumidos en la presente investigación como antecedentes para desarrollar el concepto de mimesis verbal andina.

El capítulo III estudia la poética del arte narrativo de Alegría y define la mimesis verbal andina como un principio que organiza su novelística. Factores decisivos que desempeñan un rol fundamental en la novelística alegriana son la realidad vital del

autor, su relación con el mundo andino, el espacio familiar y local de Huamachuco, el ambiente letrado de Trujillo y el conocimiento de la realidad social del país. En Alegría, existe una valoración del arte popular, de la cultura oral, así como de la prosa de sentido crítico y del pensamiento ensayístico, que orientan el sentido de su narrativa. En su concepción de la novela, la comunidad rural ocupa un lugar central, ya que el otro es el protagonista principal de su narrativa y, desde cuya visión, se ofrece una imagen crítica del país.

En este capítulo, se propone la categoría de mimesis verbal andina, que es un macroconcepto que permite explicar los ejes centrales que sustentan la trilogía novelística de Alegría; en ese sentido, se explica la huella de la voz en la escritura alegriana, mediante la presencia de la tradición oral, la fonetización de la prosa alegriana expresada en el mimetismo del lenguaje y en las tonalidades del habla y de la música. También se estudia la función estructurante de la mimesis verbal andina, en virtud de lo cual el diseño de la novelística alegriana se mimetiza en relación con la organización de los relatos orales mediante el empleo imitativo de los procedimientos narrativos, a la vez que el narrador extradiegético³ se homologa con el narrador popular. Igualmente, se pone de relieve la recuperación de la memoria colectiva mediante narraciones de sujetos marginales que ofrecen la historia otra frente al discurso de la historia oficial.

El capítulo IV analiza el funcionamiento de la mimesis verbal andina en *LSO*, *LPH* y *EMAA*. Este capítulo subraya la importancia que adquieren los géneros musicales en la narrativa de Alegría y revela el interés del autor por ofrecer una

³ En la novelística alegriana, tanto el narrador omnisciente como los protagonistas comparten estrategias del narrador oral y se caracterizan por su vocación para contar historias. Para distinguir la intervención de los narradores en el corpus alegriano, utilizamos los términos propuestos por Gennete (1989) en *Figuras III* para diferenciar las clases de narradores: narrador extradiegético, para el primer caso, y narrador(es) extradiegético(s), en el segundo.

cartografía de la música tradicional, lo que permite valorar las sonoridades locales en el corpus alegriano. Asimismo, se explica la función que cumplen las narraciones orales, la configuración de un modelo del narrador alegriano y la existencia de un estilo formulario en el discurso narrativo. Desde esta perspectiva, se enfatiza en la representación de la oralidad y en el efecto de la voz sobre la letra, lo que se vincula con el mimetismo verbal, que es un rasgo constante en la novelística alegriana.

Basados en una propuesta de clasificación de las narraciones populares recreadas en la trilogía novelística del autor, se estudian relatos de la tradición oral referidos a episodios bíblicos y a personajes relacionados con la religión cristiana; narraciones sobre animales de arraigo popular en el mundo andino; así como relatos orales sobre seres y personajes imaginarios del universo andino y amazónico. Estos relatos demuestran la función lúdica y artística de la mimesis verbal andina, ya que, en ellos, predominan el goce de la palabra y el arte de la narración popular. Además de los relatos orales de clara dimensión literaria, en la novelística de Alegría, se desarrollan tres tipos más de narraciones. Un grupo de ellas se refiere a hechos de carácter “no ficcional” que representan distintas situaciones de la vida de los personajes relatados por ellos mismos en su condición de narradores intradieгéticos o mediante la intervención del narrador extradieгético, lo que reafirma la voluntad narrativa de la novelística alegriana y el gusto por “contar historias”.

Un siguiente grupo de relatos son las narraciones testimoniales, en las que se conoce la voz de personajes marginales que ofrecen su visión de la realidad; el último grupo está representado por narraciones que transmiten la memoria colectiva de los pueblos andinos y amazónicos, en las cuales se recupera un pasado remoto y un pasado reciente con el fin de denunciar la marginación, la injusticia y la explotación que sufrieron históricamente dichos pueblos.

Considerando los años en que Alegría desarrolla su producción literaria, podemos apreciar la dominancia de la literatura oral como factor decisivo en el contenido, estrategias, formas discursivas, estilo y estructuras narrativas en la novelística del autor. En el contexto de los primeros decenios del XX, la producción indigenista reelabora el género de la novela y lo transcultura con formas, procedimientos y estructuras del mundo andino, lo cual convierte al género proveniente de la cultura occidental en un espacio de permanente tensión en el cual la voz y su imagen del mundo se posicionan sobre la letra.

La novelística alegriana evidencia la relación existente entre tradición oral y memoria colectiva, ya que tanto las canciones, como las historias orales y los testimonios ofrecen la visión de la cultura andina sobre personajes, hechos y acontecimientos de la historia, que son presentados y evocados desde el punto de vista de “los vencidos”. De este modo, se sitúa en primer plano la recuperación del pasado para poder interpelar al presente y hacer sentir la voz del otro frente a la injusticia y la explotación; en particular, las historias orales ofrecen otra percepción de la realidad que contrasta con la visión excluyente del espacio letrado.

La tesis incide en resaltar la condición de Alegría como novelista excepcional y la calidad de su prosa artística, además de valorar el arte narrativo y fabulador del autor, así como su especial capacidad para recrear la tradición oral andina del norte del Perú. En el universo alegriano, se revela un imaginario que, desde una situación periférica, construye una mirada crítica de las condiciones sociales e históricas que impuso el poder hegemónico en los Andes y la Amazonía. Conjuntamente con las tonalidades del discurso narrativo, la oralización de la escritura, la recuperación del pasado y la reactualización de la memoria popular, la mimesis verbal andina es una condición esencial que define a la narrativa de Alegría.

Para terminar, quiero expresar mi agradecimiento al Dr. Gonzalo Espino Relucé por su paciente asesoría y revisión de los avances de la tesis, ya que sus oportunos consejos y comentarios me permitieron orientar el trabajo en forma adecuada y consolidar mis ideas. Hago también extensivo mi agradecimiento a mis amigos Dorian Espezúa Salmón, Mauro Mamani Macedo, Pablo Landeo Muñoz, Dante González Rosales, Richard Leonardo Loayza y Dimas Arrieta Espinoza, con quienes compartí reflexiones sobre la investigación cuando se hallaba en curso y por las ideas que me brindaron en su desarrollo. Una mención especial merece Ynés Alcántara Silva, mi querida esposa, cuyo constato aliento fue vital mientras desarrollaba la presente investigación. A todos ellos les expreso mi más profundo agradecimiento.

CAPÍTULO I

ACERCAMIENTO TEÓRICO AL ESTUDIO DE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA

La tradición oral en la trilogía novelística de Alegría se puede apreciar en su debido marco considerando la naturaleza conflictiva que existe entre la voz y la letra, que explica la apropiación de la letra por la voz y la reelaboración que esta realiza sobre la escritura. El trasfondo de esta relación conflictiva es la dicotomía oralidad / escritura postulada por Ong y Havelock para analizar el funcionamiento de la cultura oral y de la cultura escrita. Esta dicotomía ha presidido la lectura de los procesos históricos y culturales privilegiando la escritura sobre la oralidad y estableciendo la superioridad de la mente alfabética sobre la mente oral. La aplicación de esta oposición excluyente en el contexto de la literatura latinoamericana exige un replanteamiento, ya que no permite apreciar las tensiones que se producen entre la voz y la letra en el territorio que se crea al abrirse los márgenes de la escritura hacia la oralidad. Los estudios de Pacheco, Cornejo Polar, Lienhard, Rama y Niño posicionan la centralidad de la voz, de sus estructuras y formas de creación, lo cual impacta sobre la letra y reconfigura el canon de la novela. La literatura de tradición oral, cuyo registro es realizado y mediado por la escritura, tiene su propia estructuración, tal como lo demuestran Mannheim, Howard-Malverde, Godenzzi y Espino en sus estudios sobre etnopoética andina. La novelística alegriana, en ese sentido, representa un acto de resistencia histórica y cultural en el que la voz cuestiona a la escritura, interpela el canon y descentra la hegemonía de la letra en la construcción de la historia de los otros.

1.1. Estudios teóricos sobre la oralidad y la escritura

Los planteamientos de Walter Ong (1982), Eric Havelock (1963 y 1986) y Paul Zumthor (1983) sobre las relaciones entre la oralidad y la escritura, que tienen como antecedentes los trabajos pioneros de Milman Parry y Albert Lord referidos a la oralidad épica, posicionaron el debate sobre la oralidad y la escritura en el estudio teórico de la literatura. Ong realiza una descripción de la oralidad a partir de las características de las culturas orales y privilegia la escritura como tecnología de la palabra que tendría mayor poder analítico y de abstracción. En los últimos años, la dicotomía oralidad / escritura tal como es expuesta por Ong se ha replanteado debido a la naturaleza excluyente de dicha oposición y porque no permite apreciar la dinámica que se establece entre la oralidad y la escritura mediante las reelaboraciones que la voz realiza sobre la letra. Havelock demuestra la existencia de una estructura en el funcionamiento de la mentalidad oral que posibilitó, mediante la técnica tradicional, los procedimientos orales, el ritmo y la enciclopedia popular, logros artísticos como la poesía épica. En la reflexión de Zunthor, el arte verbal se halla estructurado formalmente y su ejecución demuestra la *performance*⁴ del texto oral, en la que se establece una relación con el contexto y el auditorio.

Las reflexiones de los autores citados nos llevan a repensar la dicotomía oralidad/escritura con el fin de prestar atención a las coordenadas mentales, cognitivas y culturales que forman parte de los pueblos locales, que tienen su propia especificidad histórica y cultural. Estos factores explican los patrones que rigen la creación artística

⁴ Desde su introducción en el campo de la lingüística, el término de origen inglés *performance* forma parte del metalenguaje de la etnografía de la comunicación, la pragmática, el análisis del discurso, la literatura oral y el arte corporal. Traducida como “actuación”, la voz *performance* se refiere al “uso de la lengua en situación”, lo que involucra el contexto comunicativo, los actos de habla, la enunciación, la participación de los interlocutores, la interacción que se produce entre ellos, entre otros aspectos. Richard Bauman brinda la siguiente definición de término: “Un modo de comunicación, una manera de hablar, la esencia en la cual reside la toma de responsabilidad de una audiencia, el acto de expresión o la manera en que se realiza por la habilidad y la eficacia de la exhibición de un actuante” (Cit. de Claudia Cáceres, 2007: 27).

de las culturas de tradición oral y la naturaleza performativa de los productos orales. La relectura de la oralidad y la escritura implica detenerse en las intersecciones que se producen entre la voz y la letra, que es la perspectiva en que se sitúa el debate latinoamericano sobre dicha dicotomía.

1.1.1. Walter Ong: la dicotomía oralidad / escritura

El libro *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1987)⁵ de Walter Ong es un texto clásico para el estudio de los problemas vinculados con la oralidad y la escritura. Los puntos centrales que interesa destacar del libro se refieren a las diferencias entre la oralidad y la escritura, los tipos de oralidades, las características de las culturas orales, los procedimientos nemotécnicos empleados por las culturas orales y la función de la escritura en el desarrollo del pensamiento y de la cultura letrada.

Como idea principal, el autor postula que el estudio de las relaciones entre la oralidad y la escritura se vincula con la forma de pensamiento y de expresión asociada con la apropiación de cada tipo de modalidad, por lo que las diferencias específicas entre las culturas orales y las culturas escritas se explica por las condiciones inherentes a cada forma de expresión. Ong (1987: 20) sostiene que existen dos tipos de oralidades: una “oralidad primaria”, que corresponde a las culturas orales que desconocen por completo la escritura; y una “oralidad secundaria”, que se refiere a la oralidad propia de los canales de comunicación modernos que instauran un nuevo modo de relación en la sociedad actual. De acuerdo con el estado actual de ambas oralidades, sostiene:

Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura oral primaria conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria (1987: 20).

⁵ La versión original en inglés se publicó el año de 1982 con el título de *Orality and Literacy. The technologizing of the world*.

Para Ong, existe un poder de creación en la mentalidad oral: “La culturas orales producen, efectivamente, representaciones verbales pujantes y hermosas de gran valor artístico y humano, las cuales pierden incluso la posibilidad de existir una vez que la escritura ha tomado posesión de la pisque” (1987: 23). Sin embargo, le asigna un valor mayor a la escritura, pues sin ella “la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas” (1987: 23). En esta valoración de la escritura, el autor la considera imprescindible para el desarrollo de la ciencia, de la historia, la literatura y el conocimiento. Ong no oculta que, en ese orden, la escritura es el lugar deseable al que debe llegar la oralidad, lo que se reafirma al considerar las posibilidades que brinda la tecnología de la palabra escrita: “Casi no queda cultura oral o predominantemente oral en el mundo de hoy que de algún modo no tenga conciencia del vasto conjunto de poderes eternamente inaccesible sin la escritura” (1987: 24).

Ong (1987: 28-32) explica que el interés que existe por las culturas orales primarias proviene de los estudios de la oralidad épica que partió del debate en torno a la “cuestión homérica” y que puso en discusión la existencia histórica de Homero, la originalidad de sus epopeyas, la estructura de los poemas homéricos, etc. El asunto tuvo como trasfondo analizar los problemas que estaban implicados en las relaciones entre la oralidad y la escritura referidas a la épica griega, la función de la capacidad nemotécnica de la poesía oral, la coherencia y organización interna de los poemas homéricos, y el valor artístico de su composición.

En ese campo, las investigaciones de Milman Parry (1928)⁶ sobre la oralidad homérica plantean que la selección de los términos léxicos y estilísticos en el lenguaje

⁶ Las ideas de Milman Parry fueron desarrolladas en su tesis doctoral presentada a la Universidad de París con el título *L' Epithète traditionnelle dans Homère* en 1928.

homérico dependía de la estructura del verso épico, y que los recursos de Homero y la composición de sus epopeyas guardaban estrecha relación con métodos que eran específicos de la tradición oral. En ese sentido, el arte de Homero se valía de una serie de mecanismos estilísticos y expresivos que le permitían construir sus relatos. Los estudios de Milman Parry, que fueron divulgados por su hijo Adam Parry (1971)⁷, demuestran la existencia de un repertorio de fórmulas a las cuales apelaba el poeta y que pertenecían al fondo de la tradición oral, de tal manera que el poeta épico componía siguiendo el esquema y los tópicos del lenguaje formulario.

Considerando que “el sonido guarda una relación especial con el tiempo” y que tiene en los pueblos orales un “modo de acción y no solo una contraseña del pensamiento”, Ong afirma que posee un carácter “dinámico” (1987: 38-39). La naturaleza del sonido determina “no solo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento” (1987: 40), lo que establece la condición específica de la mentalidad oral. Partiendo de que “en una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación” (1987: 40), el material con que cuenta y que debe ser recordado se sitúa en un espacio de coparticipación y de interacción. En ese contexto, resulta vital el empleo de mecanismos nemotécnicos y de estrategias con el fin de asegurar la vinculación con el público. Para ello, es importante el ritmo en la expresión del verso, así como el empleo de las fórmulas de la tradición oral; en esa misma línea, por ejemplo, la ley y las normas sociales y de convivencia se encuentran fijadas a través de sentencias, signos de la tradición oral. Todo ello permite la transmisión de los saberes en la cultura oral y posibilita ordenar la experiencia colectiva intelectualmente.

⁷ Adam Parry dio a conocer el pensamiento de su padre en el volumen *The making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry* en 1971.

Ong (1987: 43-62) propone nueve características específicas que explican el funcionamiento del sistema de pensamiento de las culturas orales; en primer lugar, el pensamiento y la expresión siguen estructuras “acumulativas antes que subordinadas”; lo que explica el estilo aditivo de la narración oral; en segundo lugar, ambos siguen formas “acumulativas antes que analíticas”, que se refieren al uso de fórmulas, a grupos de expresiones y a la preferencia por la serie acumulativa; en tercer lugar, el discurso oral comprende formas “redundantes y copiosas”, ya que se reiteran las ideas y las palabras, las cuales aseguran la comprensión de los enunciados; en cuarto término, la mentalidad y la cultura oral son “conservadoras y tradicionalistas”, porque la oralidad necesita una recordación repetitiva de los hechos importantes para poder conservar la memoria y el pensamiento tradicional.

En quinto lugar, la cultura oral se halla “cerca del mundo humano vital”, en cuyo marco lo que se conceptúa requiere insertar la idea en la experiencia inmediata y relacionarla con lo que se hace; en sexto lugar, el discurso oral es “de matices agonísticos”, lo que se refiere al registro de expresiones que buscan resaltar la lucha en que se realizaron proezas; en séptimo lugar, las modalidades orales son “empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas”, ya que la experiencia oral establece una relación de empatía con los participantes con el propósito de lograr una relación comunitaria y estrecha con lo sabido; además, las culturales orales comprenden experiencias “homeostáticas”, lo que significa que viven en un presente que mantiene un equilibrio en los conocimientos y significados que prescinden de lo irrelevante y de lo secundario. Finalmente, hay un predominio de experiencias “situacionales antes que abstractas”, ya que lo que se dice, se cuenta o se relata se halla en un estado situacional, es decir, en una dimensión relacional con la vida, la experiencia y el momento presente, en una relación cercana al mundo humano vital.

Otras ideas que señala Ong con relación a las culturas orales tienen que ver con lo valioso de la capacidad de la memoria verbal, el vínculo de la oralidad con el cuerpo y la función pragmática del lenguaje oral; en ese sentido, la palabra oral “nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal [...] siempre constituye modificaciones de una situación que inevitablemente incluye el cuerpo” (1987: 71). A ello se añade otro rasgo importante que se refiere a la relación entre la oralidad y la interioridad del alma humana, ya que la conciencia del hombre está completamente interiorizada.

En contraste con la oralidad, el autor explica las características de la escritura como tecnología del progreso cultural del hombre y sostiene que “[m]ás que cualquier invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana” (1987: 81). En la tecnología de la escritura, lo escrito se halla fuera del contexto de la palabra hablada, tiene un carácter solipsista, tiene un destinatario imaginario, distancia al conocedor de lo conocido, establece la objetividad, tiene un carácter intelectual, analítico y permite la reflexión por favorecer el desarrollo de otras estructuras del pensamiento. Para Ong, la escritura ocupa un lugar privilegiado respecto de la oralidad, ya que, desde su punto de vista, “la oralidad no es un ideal y nunca lo ha sido”, lo que se enfatiza cuando agrega que conocer la escritura “abre posibilidades para la palabra y la existencia humana que resultarían inimaginables sin la escritura” (1987: 169), aun cuando no desdeña totalmente la oralidad. En la posición del autor, el paso de la oralidad a la escritura se halla ligado a cambios en la mentalidad del hombre, avances de la cultura humana y una intensificación del progreso intelectual.

Las ideas de Ong siempre han sido consideradas como un referente para abordar las cuestiones de la oralidad y la escritura, pero, por otro lado, su basamento conceptual, el lugar desde donde enuncia su posición y construye su punto de vista, la metodología que sigue y la valoración positiva de la escritura como una tecnología superior a la

oralidad han sido objeto de críticas. Por ello, se asume como pertinente repensar la dicotomía oralidad / escritura, porque es una falsa oposición que se define desde la mirada occidental e impone una valoración eurocentrista de las culturas tradicionales. Desde la lógica occidental, esta dicotomía favorece la subalternización de las culturas orales, lo que se realiza contraviniendo su propia especificidad, dejando de lado sus condiciones históricas y sus procesos de intelección del mundo. Es cuestionable considerar que las culturas orales sean vistas como primitivas o afirmar que carecen de elaboraciones abstractas, pues, según la mirada occidental, la oralidad no permitiría ese tipo de formaciones discursivas e intelectivas. Si bien la escritura se vincula con el proceso de construcción de sentido en un orden de progresión intelectual, las culturas tradicionales también poseen formas de reflexión intelectual y los géneros de la oralidad tienen mecanismos para elaborar pensamientos, por lo que resulta errado proponer que solamente la escritura puede determinar la construcción del sentido en un orden estructural y problematizador.

Debemos indicar, igualmente, que la dicotomía oralidad / escritura es asumida en forma excluyente, lo que no permite apreciar las negociaciones que existen entre ellas ni la constitución de espacios de mutua interacción, en los que se producen la instalación de la voz en la letra y la reelaboración de esta por aquella. A ello debemos agregar que es imposible pensar hoy en día en culturas orales puras debido a las relaciones que establecen los canales tecnológicos de la comunicación y la propia dinámica que caracteriza a la cultura moderna.

Tal como se ha planteado, la relación oralidad / escritura se ha establecido verticalmente y en forma jerarquizante con la idea de hacer creer que la tecnología de la escritura es equivalente a superioridad cultural. Esta lógica gobierna las otras relaciones de contraposición que complementan la dicotomía oralidad / escritura desde el espacio

letrado: inferioridad / superioridad, primitivismo / modernidad, atraso / desarrollo, etc., que buscan mantener la jerarquización y refuerzan la visión exclusiva, excluyente y unilateral de los procesos culturales. Asumir la escritura como el camino final e ideal al que debe llegar la oralidad demuestra el eurocentrismo de Ong y reafirma su mirada de valorar la letra como superior a la oralidad.

Tomando en cuenta la diferencia cultural entre Europa y América, Edicsson Esteban Quitián⁸ relaciona el eurocentrismo con polos binarios que se asocian con la escritura y la oralidad; en este paradigma, Europa representaba “la modernidad y la civilización”, mientras que América, que era el polo opuesto, estaba construida como el otro signado por la “tradición y la barbarie”. En tal sentido, la dicotomía propuesta por Ong “refuerza la línea evolutiva que va de la oralidad a la escritura, con lo cual establece una división eurocéntrica de las culturas mundiales en culturas orales y en culturas ‘altamente tecnológicas’ con dominio y predominio del pensamiento letrado” (2007: 139).

Gabriela Núñez (2003)⁹ demuestra las deficiencias en las ideas de Ong que comprenden el campo metodológico, empírico y teórico. Entre las objeciones que se pueden mencionar, el autor opera con la metodología del siglo XIX “en el que el observador se pone a sí mismo en la posición del sujeto imaginado” (2003: 38). Ello conlleva a un desconocimiento de lo estudiado, porque el investigador obvia el contexto y prescinde de las características específicas de las culturas que estudia; en tal sentido, “no solo no sabe muy poco acerca de la gran diversidad de culturas que él considera

⁸ En el artículo “El conflicto entre letra y voz y los límites de la representación”, Esteban Quitián (2007) analiza los planteamientos de la crítica literaria latinoamericana en relación con la forma de entender el conflicto entre la letra y la voz en la literatura del continente.

⁹ Gabriela Núñez estudia en su tesis *Culturas orales y culturas escritas: lectura crítica del debate contemporáneo* (2003) el estado actual de las discusiones sobre las teorías de la oralidad. En el primer capítulo de su trabajo, hace un balance de los aportes y deficiencias de la teoría de la oralidad y la escritura propuesta por Ong. Núñez se basa en las objeciones de Brian Street expuestas en *Social Literacies. Critical approaches to literacy in development, ethnography and education* (1995).

como ‘orales’ (sic), sino que además, según su propio razonamiento, al pertenecer él mismo a una cultura letrada no puede comprender a una cultura oral” (2003: 38).

Por otro lado, es un error identificar las culturas orales actuales con las culturas orales del pasado; igualmente, establecer la línea divisoria de la oralidad y la escritura no permite evaluar las características propias de cada cultura, por lo que sería más adecuado “analizar a cada sociedad en su contexto y no ambicionar abstracciones generales respecto a las características y efectos de la oralidad y la escritura” (2003: 38). Estas generalizaciones y abstracciones no pueden aplicarse en forma absoluta a culturas con escritura y culturas sin escritura, ya que las prácticas culturales establecen relaciones entre la oralidad y la escritura, y “las variaciones entre culturas son generalmente variaciones en la mezcla de canales orales y escritos” (2003: 39).

Las características de las culturas orales propuestas por Ong han sido analizadas por Lucy Jemio (2009)¹⁰ aplicadas al estudio de la literatura andina. No obstante las deficiencias que se pueden encontrar en los planteamientos teóricos de Ong, los criterios con los que elabora los rasgos diferenciales de las culturas de la oralidad tienen funcionalidad y se pueden aplicar al estudio de las literaturas orales amerindias con las pertinentes objeciones de algunas de las características que propone. Para Jemio, los rasgos orales postulados por Ong “se condicen” en gran medida con las características de las narraciones estudiadas por ella, pero, en algunos casos, deben ser matizados. Así, basándose en un análisis de los relatos orales de los pueblos de Oruro, Jemio (2009: 54-70) afirma que, más que un lenguaje formulario, en dichos relatos predominan “ideas esenciales” cuyo propósito es articular “tramas que varían de acuerdo a la localidad en

¹⁰ Lucy Jemio realiza un estudio de narraciones orales bolivianas en su libro *Relatos de montaña como articuladores del pensamiento del pueblo de San José de Cala del departamento de Oruro* publicado el año 2009. En el primer capítulo, contrasta cada una de las características propuestas por Ong con los rasgos que predominan en los relatos de la tradición oral andina y verifica que la mayoría de ellas se encuentran en los relatos estudiados.

la cual se emite el relato” (2009: 54); sobre el aspecto acumulativo, sostiene que en los relatos aymaras “la estructura aditiva se sonoriza en el acto de narrar, también se visibiliza” (2009: 58), lo que se produce mediante formas de construcción gramatical; en relación con los epítetos, la autora precisa que “las nominaciones y adjetivaciones no son meras acumulaciones, sino que tienen que ver con el contexto ritual y el metalenguaje de la comunidad sociolingüística” (2009: 60).

Entre otras observaciones, Jemio sostiene que “los relatos de la tradición oral no responden a una práctica memorística sino a sistemas de memoria e intereses funcionales para la comunidad” (2009: 66); además, el esquema de Ong “se centra en el etnocentrismo de las letras o naturaleza de las letras occidentales” (2009: 66), con lo cual su punto de partida se sitúa en la cultura occidental, desde donde formula conceptualizaciones que buscan ser de aplicación universal sin considerar las condiciones, particularidades y dinámicas de las culturas andinas, por ejemplo. Por ello mismo, es limitado su pensamiento por no ampliar su mirada a las relaciones entre la oralidad y la escritura en las comunidades andinas o amazónicas.

Jemio considera que “Ong cae en el prejuicio de considerar a las sociedades no occidentales como sociedades primarias, ligándolas con el pasado, vale decir que no considera la dinámica de cada una de las sociedades en su diversidad y particularidad” (2009: 67). Por último, para la autora, la idea de la escritura como único soporte posible no es tan válida, porque existen “otros textos mnemónicos” que se han desarrollado históricamente en los pueblos tradicionales y que contradicen la exclusividad de la escritura como único signo visible de la cultura humana.

1.1.2. Eric Havelock: la mentalidad oral

En el campo de los estudios de la oralidad, los libros *Prefacio a Platón* (1994)¹¹ y *La musa aprende a escribir* (1996)¹² de Eric Havelock explican el funcionamiento de la oralidad en la cultura griega, el paso de la oralidad a la escritura en el mundo griego y la relación de este proceso con implicancias en el orden intelectual y reflexivo en la mente humana. El autor brinda importantes elementos para conocer la mentalidad oral y la mentalidad escrita en los comienzos del mundo occidental y la estrecha relación que existe entre el lenguaje, la cultura y el pensamiento en las sociedades antiguas; sus estudios constituyen un referente para investigaciones en el ámbito de la historia, la lingüística, la antropología y la literatura.

En *Prefacio a Platón* (1994), Havelock sostiene que, entre la época de Homero y los tiempos en que Platón desarrolla su filosofía, se produce un importante cambio en la mentalidad del mundo antiguo que corresponde al paso de la mente oral a la mente escrita, lo que fue posible debido al desarrollo de la escritura. De acuerdo con Havelock, el predominio de la oralidad en la cultura griega arcaica precedió al desarrollo del sistema escrito; este paso se verifica en la formación de un pensamiento letrado a través de la escritura y tiene como representantes a los filósofos presocráticos, Platón y sus sucesores. En dicho proceso, se produce el paso de una mente oral a una mente letrada, cuyas expresiones más importantes son la filosofía, la ciencia, la retórica, la historiografía y el derecho.

Este paso está marcado por el establecimiento de un tipo de escritura que instituye en Grecia una mentalidad alfabética, que favoreció el desarrollo de habilidades mentales y reflexivas debido a la posibilidad que ofrecía la escritura de representar

¹¹ Se publicó en inglés con el título original de *Preface to Plato* en 1963.

¹² La edición original en inglés se publicó con el título de *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* en 1986.

pensamientos complejos. Para la mente alfabética, lo que se busca es someter y reorganizar la experiencia del hombre con el fin de racionalizarla. Este hecho habría de propiciar el intelectualismo abstracto y el racionalismo científico en la cultura griega. En relación con ello, la oralidad apelaba a un mayor ejercicio de la memoria, por lo que el cese de la oralidad les permitió a los griegos apreciar las relaciones de causalidad, la exposición analítica y la clasificación científica. En esa línea, el alfabeto posibilitó el desarrollo de la literatura en prosa y de los géneros expositivos en el mundo griego, con los cuales el pensamiento reflexivo y racionalista se fue consolidando. Ello se produjo, porque la escritura tiene la propiedad de fijar la explicación de las cosas y de los hechos, lo que, en la oralidad, se realizaba mediante la narración de eventos o de circunstancias particulares. Para Havelock, el ataque que realiza Platón contra la poesía en *La República* representa la posición del pensamiento letrado frente a la oralidad, frente a la mentalidad oral.

Interesa conocer la explicación del funcionamiento de la cultura oral que realiza Havelock, las características de la mente oral y los mecanismos que formaban parte de sus prácticas discursivas. Para el autor, “[e]n los tiempos anteriores a Homero, el ‘libro’ cultural griego se almacenaba en la memoria oral” (1994: 11). La forma como operaba la mente oral permite apreciar los mecanismos a los que apelaba para poder conservar los conocimientos. En ese sentido, el autor considera que “[e]l lenguaje formulario característico de la composición oral no implicaba solamente ciertos hábitos métricos y verbales, sino también un determinado encauzamiento de ideas, una condición mental” (1994: 13). Ello nos lleva a afirmar que esta clase de lenguaje representa un tipo de pensamiento, un tipo de mentalidad, por lo que los antiguos griegos no solo componían oralmente, sino que también pensaban oralmente. Las reflexiones de Havelock (1994: 54-58) sobre *La República* de Platón contienen importantes referencias a los

mecanismos de la oralidad que permitían la conservación de los conocimientos y de la tradición. Para la mente oral, la poesía era una “biblioteca referencial”, con una “función inmemorial en las culturas orales”. Comentado las prácticas declamativas y los ejercicios que deben desarrollarse para la transmisión de la poesía, agrega que “la memorización de la tradición poética siempre dependerá de la recitación constante y reiterada” (1994: 55). Con estas prácticas, la comunidad podrá “fortalecer viva la tradición, para fortalecerla en la memoria colectiva de una sociedad donde esta memoria no es sino la suma de las memorias individuales”¹³; se trata de una “tecnología enteramente consagrada a la preservación de la palabra”, que les asigna una función importante a los recursos psicológicos que permiten la “completa identificación emotiva con la substancia de la expresión poetizada”; en dicho marco, la memorización se lograba mediante la práctica de “palabras rítmicas”.

Las apreciaciones de Havelock (1994: 87-89) sobre el lenguaje homérico aportan otros aspectos de la mente oral. Así, las fórmulas se relacionan con la narración de episodios que revelan el “carácter de la comunicación preservada por métodos orales” y su estructura evidencia “una serie de imágenes típicas que se van siguiendo en la memoria según un orden fijo”; en las fórmulas, existen sistemas rítmicos “para facilitar la memorización”. La capacidad de síntesis del contenido de las fórmulas opera de tal manera que lo que se preserva es “una estampa simplificada de lo que está sucediendo”. Para el autor (1994: 90-99), la épica como narración oral es un “acto de evocación y de recuerdo”, y, dado que los hechos tenían importancia en la memoria viva, la tarea del poeta era también repetir, pero esta repetición no impedía la variedad,

¹³ La memoria colectiva es la memoria de todos los miembros de una comunidad y articula el conocimiento que esta tiene sobre su pasado mediante la tradición oral. En ese sentido, la oralidad desempeña una función importante como base de la memoria colectiva, ya que permite la recuperación del pasado y salvaguardar los hechos que han formado parte de la historia de la comunidad. Gracias a la palabra, todos los pueblos mantienen vivo el recuerdo de los principales acontecimientos del imaginario colectivo.

característica de la fórmula. La “enciclopedia” en Homero funciona de esta manera, por lo que en el mundo griego de la época homérica, “la poesía fue funcional y, al mismo tiempo, magistral y enciclopédica”.

Considerando la función de la poesía oral en el mundo griego, el autor plantea que “era un instrumento de enseñanza cultural, y su propósito estribaba en la preservación de la identidad del grupo” (1994: 103); para ello, los elementos rítmicos y las fórmulas cumplían un rol fundamental. El estudio de la mentalidad homérica lleva a Havelock a puntualizar un aspecto crucial: “La memoria popular estaba poetizada en su integridad, y este hecho ejercía un control constante sobre los modos de expresión utilizados en el lenguaje coloquial” (1994: 133). Esta idea establece una relación entre la memoria y los medios discursivos de carácter oral, con los cuales el poeta podía “repetir y ampliar la tradición”. Es interesante la idea de Havelock (1994: 231) acerca de la representación de la realidad en el poeta oral, pues, por un lado, el vate tenía la responsabilidad de crear una “visión general” de ella y, además, debía contribuir a “su preservación y a su impronta en la mente de los helenos, generación tras generación”.

En *La musa aprende a escribir* (1996), Havelock reitera lo que sostuvo anteriormente en el sentido de que el paso de la oralidad a la escritura alfabética es un instante decisivo de la transición de una sociedad regida por la tradición a una sociedad política que se organiza mediante la actuación consciente y deliberada de sus miembros, quienes apelan a procedimientos de carácter racional. El texto destaca la importancia de la formación de un pensamiento analítico y abstracto basado en el alfabeto, cuyos signos estaban desprovistos de toda relación semántica con los objetos de la realidad.

De este libro, es de nuestro interés el pensamiento del autor sobre el funcionamiento de la oralidad. En un primer momento, el autor sostenía en relación con

el surgimiento de los poemas homéricos que estos nacieron en un contexto netamente oral, pero, en este libro, su posición adquiere otra reformulación y propone, más bien, considerar las relaciones entre la oralidad y la escritura como factor de surgimiento de la poesía homérica:

[...] los poemas homéricos, tal como los conocemos ahora, son el resultado de alguna trabazón entre la oralidad y la escritura; o para variar la metáfora: el fluir acústico del lenguaje ingeniosamente elaborado a fin de mantener atento el oído mediante el eco fue reordenado con arreglo a unas estructuras visuales creadas por la esmerada atención del ojo (1996: 33).

Este punto de vista resalta la tensión dinámica que existe entre la oralidad y la escritura en el contexto de aparición de la poesía épica y el complejo de interacción que se desarrolla entre ambas. Otro punto tratado por Havelock (1996: 85-94) es lo que él denomina “el habla almacenada”, que equivale a lo que él llama en referencia a Homero “la enciclopedia homérica” en *Prefacio a Platón*. Al respecto, se pueden apreciar algunos aspectos que se refieren a las condiciones en que se desenvuelve una cultura oral. En principio, el lenguaje es “una actividad colectivista”, pues “sus convenciones deben ser compartidas por grupos enteros o sociedades de variado tamaño”. Por otro lado, en alusión a la forma como opera una sociedad letrada, el autor subraya el proceso de almacenamiento lingüístico de la información que se desarrolla en una cultura oral y su necesidad de conservarse. La información puede volver a emplearse debido a la facultad de los pueblos de contar con una “enciclopedia oral”. De acuerdo con el autor, en el contexto del mundo antiguo, la poesía oral cumple una función social y sirve también para el entretenimiento.

Igualmente, Havelock se refiere a la constitución de una teoría general de la oralidad, la que se debe fundar en una teoría general de la sociedad. En dicho marco, la comunicación se debe entender “como un fenómeno social y no como una transacción

privada de individuos”; para ello, el significado solo se logra “en la medida en que este significado sea compartido por la comunidad” (1996: 101). Para el autor, la sociedad “existe en la medida que logra combinar a los individuos formando un nexo que sea coherente [...] no es un fenómeno transitorio” (1996: 101-102).

Havelock considera que la tradición tiene “características específicas”, que el individuo está obligado a saberlas, a aprenderlas. Una forma de aprendizaje es la forma visual, ya que se observa la actuación de otros con el fin de imitarla. Otra forma es el método lingüístico: “uno hace lo que le dicen que haga. La voz que se lo dice es, en este caso, una voz colectiva, una voz de la comunidad” (1996: 102-103). Estas instrucciones tienen “una estabilidad”; en tal sentido, “[s]e deben repetir de generación en generación, y se debe garantizar que la repetición sea fiel; de lo contrario, la cultura pierde su coherencia y, con ello, su carácter histórico como cultura” (1996: 103). La comunidad oral depende “de una tradición expresada en enunciados fijos y transmisibles como tales”; para ello, el lenguaje “debe ser memorizado” y la forma de hacerlo es mediante la “ritualización”. Este lenguaje es comunitario y expresa “su tradición y su identidad histórica”.

El autor explica que “la retención exitosa en la memoria se forma por repetición”. Sobre esta base, afirma: “La repetición se asocia a una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación de la poesía oral” (1996: 104). Para que la poesía pueda disponer de un mecanismo que alcance expresar significados diversos, se “convirtió el pensamiento en habla rítmica”. La poesía oral era el medio natural “de almacenar conocimientos” y se complementaba con la danza y la música.

Con el fin de poder cumplir con sus funciones, el lenguaje poético debía estar compuesto en “verso formulario”, en “dicción formularia, rítmica”. Como explica Havelock, dicho lenguaje “garantizaba su existencia e influencia mediante la fidelidad de la repetición local” (1996: 108). En la poesía oral, es importante el aspecto “narrativo”: “La forma narrativa atrae la atención porque el relato es para la mayoría de la gente la forma más placentera del lenguaje” (1996: 108). Ello se debe a que hay una acción y situaciones que se relatan; se puede sostener que un lenguaje de la acción es previo a la memorización. El narrador oral dispone de un tema y de una especial estructura para contar. El recurso de la parataxis es usual en la composición narrativa; además, el poeta oral actualiza las instrucciones que ha aprendido y fija la memoria social mediante ejemplos activos.

De acuerdo con el autor, “la tradición se enseña mediante la acción y no mediante ideas o principios”. Por ello, las comunidades orales deben instituir un contexto que los envuelva a todos:

[...] deben procurarse un contexto adecuado para la actuación, a la que asisten oyentes invitados o que se hayan invitado ellos mismos a fin de participar en lo que es, por un lado, un lenguaje de especialistas, pero, por otro, un lenguaje en el cual participan en mayor o menor grado todos (1996: 111).

En el desarrollo histórico de los pueblos orales, los encuentros y las reuniones se vinculan con la necesidad social de la diversión, por lo que en dichos contextos específicos hubo ocasión para compartir sentimientos comunes que combinaban la fiesta, la recitación épica, la música, la danza y el canto coral.

Para terminar, consideramos que las ideas de Havelock permiten comprender el funcionamiento de las culturas orales, tomando como referencia la poesía oral y la mentalidad que en ella se expresa. Desde este punto de vista, existe una estrecha

relación entre los mecanismos discursivos empleados, la práctica y cultivo de estos procedimientos, y la necesidad de preservar los conocimientos, la tradición y la memoria de los pueblos orales. El modo operar de esta enciclopedia explicita una permanente voluntad por conservar el legado del pasado y transmitirlo hacia el presente mediante técnicas que conjugan la dicción rítmica, las fórmulas, las estructuras verbales tradicionales, la repetición y formas narrativas. Interesa destacar que los contextos se instituyen con una especial dinámica, en la que se fija el recuerdo y la memoria social mediante la poesía y otras expresiones artísticas tradicionales con el fin de poder mantener el pasado, los valores y la identidad de los grupos sociales¹⁴.

En el artículo “La ecuación oral-escritura: una fórmula para la mentalidad moderna”, Havelock (1998 [1991])¹⁵ se inclina por reconsiderar la dicotomía oralidad / escritura respecto del modo tan excluyente como se impuso en un primer momento y postula, más bien, la existencia de una mayor interrelación entre ambas:

Ambas, la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes. Entre ellas hay una relación de tensión creativa recíproca, que tiene a la vez una dimensión histórica, por cuanto las sociedades con cultura escrita han surgido de tradición oral, y una dimensión contemporánea, por cuanto buscamos una comprensión más profunda de lo que podría significar para nosotros la cultura escrita en tanto superpuesta a una oralidad en la que nacimos y que aún gobierna gran parte de las interacciones normales de la vida cotidiana (1991: 26).

¹⁴ Havelock, no obstante asumir que la oralidad es el paso previo a la escritura y que esta tiene un estatuto especial por permitir el desarrollo de propiedades intelectuales y reflexivas en la mente humana, también hace ver el descuido que existe en el espacio letrado sobre aspectos relacionados con la oralidad. De acuerdo con Gabriela Núñez (2003), Havelock considera los ritmos acústicos del discurso oral como una “satisfacción biológica”, lo que tiene que ver con el hecho de que el cerebro está programado para hablar y no para escribir. Igualmente, el énfasis dado a la escritura en la formación básica deja de lado actividades vinculadas con el ritmo, como la música y la danza. Por otro lado, Havelock valora “la cualidad realista que posee el discurso oral, pues este expresa realidades de nuestra experiencia sin abstracciones” y advierte que “la abstracción conceptual está siendo usada para ocultar la verdad, no para revelarla y poco a poco el lenguaje de la generalización y la abstracción se ha convertido en parte de nuestro sistema de valores” (2003: 18).

¹⁵ El artículo se publicó en el volumen *Literacy and orality* dirigido por David R. Olson y Nancy Torrance en 1991.

El “giro” que señala Havelock resulta importante, porque, de esta manera, se demuestra la verdadera dinámica que se halla detrás de las relaciones entre la oralidad y la escritura, lo que, a la vez, permite apreciar el aspecto creativo e innovador que surge de la interacción que las gobierna.

1.1.3. Paul Zumthor: la *performance* de la poesía oral

Paul Zumthor en su libro *Introducción a la poesía oral* (1983)¹⁶ realiza un estudio de la poesía oral desde el punto de vista de su *performance*. Desde ese marco, analiza la naturaleza acústica de la voz, las clases de oralidades, las características de la poesía oral, el contexto en que se realiza el texto oral, las formas de la literatura oral y su *performance*. Con relación al último punto, el autor estudia el discurso, el carácter vocal del texto oral, la función del cuerpo, el rol del intérprete, el papel del oyente, la duración y los aspectos nemotécnicos vinculados con el texto oral, y su aspecto ritual.

Para Zumthor, el prejuicio arraigado de sobrevalorar la escritura ha llevado a no “reconocer la validez de lo que no está escrito”, por lo que es necesario replantear la mirada a la oralidad:

A nadie se le ocurriría negar la importancia del papel que representaron las tradiciones orales en la historia de la humanidad; las civilizaciones arcaicas, e incluso hoy en día muchas culturas marginales, sobrevivieron únicamente, o principalmente, gracias a ellas. Nos es más difícil imaginárnoslas en términos no históricos y especialmente convencernos de que nuestra propia cultura está impregnada de dichas tradiciones y le sería muy difícil subsistir sin ellas” (1991: 10).

La voz, material acústico caracterizado por cualidades físicas y fónicas, desempeña un rol fundamental en diferentes órdenes de la vida humana; es un medio que predetermina, activa y estructura las primeras experiencias, los sentimientos y los pensamientos de las personas. La voz es una “posibilidad simbólica ofrecida a la

¹⁶ La edición original del libro se publicó el mismo año en francés con el título de *Introduction à la poésie orale*.

representación”, se enuncia como un recuerdo, es “memoria-acción”. La palabra convertida en voz va hacia el otro: “el sonido vocalizado va desde el interior al interior, une, sin mediación, dos existencias” (1991: 15). Dada su función dialógica, “[i]nterpela al sujeto, lo constituye e imprime en él la marca de una alteridad” (1991: 17).

Zumthor realiza una revisión de la relación entre la literatura oral respecto de la etnografía, el folclor y de los estudios dedicados al rescate de las tradiciones de los pueblos. Cuestiona que se considere la oralidad como equivalente de analfabetismo o de primitivismo, tendencia que primó en algunos fueros académicos, puesto que no permite apreciar en su verdadera dimensión el sentido de la poesía oral y los valores de la voz.

Las relaciones entre la oralidad y la escritura determinan desde la perspectiva de Zumthor (1991: 37-40) cuatro clases de oralidades: la “oralidad primaria”, que sería pura, pues no tendría contacto con la escritura; la “oralidad mixta”, modalidad en la que coexiste la oralidad con la escritura, pero donde la influencia de esta es externa; la “oralidad segunda”, en la que la escritura predomina y donde la voz se reformula desde lo escrito; y la “oralidad mediatizada”, que tiene un carácter diferido por pertenecer a la comunicación de masas. No obstante, dejando de lado la primera clase de oralidad, las otras tres tienen estrechos lazos de relación por las influencias y matices que pueden presentar entre sí.

Para Zumthor, la “universalidad” de la poesía oral está atestiguada por la existencia de una “oralidad histórica” y por una diversidad de formas de creación tradicional en la vida de los pueblos. Uniendo lo estético a lo poético, la poesía se asume como una realización, “como todo aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora, comprendiendo tanto el texto como sonoridades, ritmos y elementos visuales; el término abarca la totalidad de factores de la *performance*” (1991: 83).

Zumthor (1991: 143-151) considera que existen tendencias que son propias de la poesía oral: “la correspondencia entre la duración del discurso y número de frases”, “la frecuencia de parataxis”, la relación entre las figuras y una retórica propia, el uso particular del vocabulario, reglas fónicas asociadas con la rima, la aliteración, los ecos sonoros, en particular los ritmos, la recurrencia como principio de la composición, la reiteración como base de la “estructura melódica del poema”. Para el estudioso francés, la primacía del ritmo y de la repetición es fundamental en la composición de la poesía oral.

En el marco de la acción comunicativa, el autor analiza los elementos asociados con la *performance* de la voz:

[...] la voz señala la manera en la que el hombre se sitúa en el mundo y con respecto a los demás. En efecto, hablar significa una escucha [...], una doble actuación en la que los interlocutores ratifican en común unos presupuestos fundados en un entendimiento, en general tácito, pero siempre (en el seno de un mismo medio cultural) activo (1991: 31-32).

Zumthor sostiene que, en la comunicación oral, quien profiere la voz instituye un acto de autoridad, que es un “acto único, imposible de repetir de forma idéntica”. En esta relación, explica el autor, “la emergencia de un sentido se acompaña de un juego de fuerzas que actúan sobre las disposiciones del interlocutor” (1991: 33).

Desde el punto de vista del análisis de la voz y del contexto especial en que tiene lugar, la posición de Zumthor se vincula con la perspectiva de la *performance*. El autor aclara: “La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran confrontados, indiscutibles” (1991: 33). En ella, se unen dos ejes de comunicación: el que une al locutor con el autor y el que vincula la situación

y la tradición. En esta interacción, es característico que se busque la llamada al destinatario mediante recursos fáticos. En su dinámica, la *performance* instituye cinco operaciones asociadas con la existencia del poema: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición. A diferencia del texto escrito, el texto oral depende “de las condiciones y de los rasgos lingüísticos que determinan toda comunicación oral” (1991: 41). Zumthor considera que el texto oral para integrarse a la conciencia cultural del grupo debe apelar a la memoria colectiva y lo hace en razón de su misma naturaleza oral. Por la forma como opera, la voz actualiza la memoria y la interioriza en el espacio en que se difunde.

Desde la perspectiva de la *performance*, la oralidad se configura como una “función global”: “Las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral abarcan, de uno a otro lado del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo” (1991: 155). En su ejecución, la oralidad, además de tener una “estructuración vocal”, desarrolla una “estructuración corporal”, que comprende el cuerpo, el gesto y la mirada. Si bien es el compositor quien organiza el poema, la función del intérprete también es importante, aun cuando ambas instancias pueden coincidir en una sola persona.

Es un rol activo el que preside la ejecución de la *performance*, ya que contribuye a “determinar las reacciones auditivas, corporales y afectivas del auditorio, la naturaleza y la intensidad de su placer” (1991: 220). Modulando la voz y el cuerpo sobre el auditorio, el poeta se dirige al oyente, quien “forma parte de la *performance*”, y cuya acción permite recrear “el universo significativo que se le transmite” (1991: 240). La respuesta del oyente es su objetivo central.

Desde nuestro enfoque, el aporte de Zumthor consiste en haber posicionado la centralidad de la voz en el circuito de la comunicación literaria, además de caracterizar los componentes que forman parte de la *performance* de la poesía oral. El contexto que explica el autor permite apreciar la enunciación de la voz y la función del texto poético en relación con el oyente. La descripción de los elementos que organizan el texto poético y permiten su composición, como las reiteraciones y el ritmo, demuestra la “estructuración vocal” de la poesía oral, lo que se articula con la “estructuración corporal”, que conjuga la voz y el cuerpo. La perspectiva de Zumthor evidencia la existencia de una dimensión performativa que involucra la producción y la recepción de la poesía oral.

1.2. Las tensiones entre la oralidad y la escritura

En el pensamiento crítico latinoamericano, la problematización de la dicotomía oralidad / escritura posiciona nuevas lecturas sobre la literatura del continente que se articulan con el carácter subvertor de la voz y su capacidad para instaurar nuevas formas de producción literaria que se contraponen al canon de la literatura. Para Carlos Pacheco (1992), existe un grupo de narradores en cuya producción literaria se representa la oralidad del continente, lo que se expresa en estrategias narrativas que proceden de la “comarca oral”. Por su parte, Antonio Cornejo Polar (1980, 1989 y 1994) pone de manifiesto la naturaleza heterogénea de la literatura y la existencia de sistemas literarios que tienen un carácter contradictorio y conflictivo; en ese contexto, la voz se instala en la letra y reelabora el soporte escrito para realizar un acto de resistencia.

En el campo crítico, se propone abordar las literaturas alternativas que, dado su carácter emergente, representan opciones de validación de la voz del otro frente al discurso hegemónico, tal como lo plantea Martín Lienhard (1990). La dinámica de la

negociación se observa en la narrativa de la transculturación que, de acuerdo con Ángel Rama (1982), reelabora las formas discursivas que hereda de la tradición y mantiene una relación dialógica con las culturas marginales del continente. En un diálogo con las ideas de los pensadores mencionados, Hugo Niño (2008) llama la atención sobre la necesidad de repensar la literatura latinoamericana desde la producción etnotextual, que ha existido desde los tiempos de la conquista hispánica y cuya continuidad exige una mirada centrada en revalorar la literatura marginal.

1.2.1. Carlos Pacheco: la ficcionalización de la oralidad

El libro *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992) de Carlos Pacheco es un referente obligado para conocer la representación de la oralidad en la literatura de nuestro continente. Mediante los autores que estudia, el autor plantea que la literatura latinoamericana desarrolla estrategias narrativas provenientes de la cultura popular con las cuales logra la representación de la oralidad que es propia de dicha cultura y con la que mantiene un estrecho vínculo. Bajo la denominación de “comarca oral”, el autor se refiere a la elaboración de este efecto de oralidad en la ficción del continente.

Situándose en la perspectiva de Antonio Cornejo Polar (1994) y Martin Lienhard (1990), Pacheco analiza el desencuentro que se produjo entre españoles e incas en Cajamarca en 1532 al entrar en conflicto dos culturas con diferentes códigos y soportes de elaboración lingüística y comunicativa. Ese choque es el inicio de los procesos sociales que se desarrollan en nuestro continente y funda la hegemonía que ejercerán en adelante en la historia de América los grupos letrados, que asientan su poder en el dominio de la letra y de la cultura escrita. Coincidiendo con los estudiosos citados, para

Pacheco, esta nueva situación histórica se expresa en manifestaciones que se basan en la contraposición entre la oralidad y la escritura:

[...] uno de los parámetros que con mayor evidencia manifiesta el carácter múltiple y heterogéneo de esta nueva realidad es la continua tensión que ha existido a lo largo de su proceso histórico entre las manifestaciones canónicas o consagradas de las sucesivas culturas dominantes y aquellas de producción cultural de origen popular (1992: 15).

Desde la mirada de lo que Ángel Rama (1984) llama la “ciudad letrada”, los grupos hegemónicos imponen ciertos gustos, normas y tendencias, y privilegian una cultura basada en las tecnologías de la escritura y la palabra impresa. Desde esa posición, “se excluye con frecuencia, o se soslaya, un vasto conjunto de manifestaciones alternativas, ajenas al código dominante, que por el solo hecho de serlo resultan ignoradas o –cuando resulta imposible– son tratadas como disidencia peligrosa y hasta como subversión” (1992: 16). No obstante, dicha hegemonía no ha impedido que se mantengan y se desarrollen “tendencias culturales de carácter popular y tradicional”, que comprenden manifestaciones múltiples y heterogéneas que representan un “bastión de resistencia cultural”.

Pacheco (1992: 19-21) sostiene que, en este campo, se desarrolla una “fricción” donde surgen diversos fenómenos sociales, culturales y de expresión artística (la cultura popular, el testimonio, el mito, el bilingüismo, la diglosia, la oralidad popular en la narrativa) que han adquirido especial importancia en los tiempos actuales. En dicho contexto social y cultural, la obra de José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez es recorrida por el signo de lo oral y lo regional, por lo que representan lo que el crítico denomina la “comarca oral”.

En su balance sobre el debate en torno a la oralidad y la escritura, Pacheco (1992: 30-33) destaca los aportes de Milman Parry sobre la naturaleza oral y formularia

de la poesía homérica; de los conceptos de Albert Lord en relación con el proceso de aprendizaje de las habilidades para las composiciones orales; de Eric Havelock en torno al carácter oral, formulario, narrativo y emocional de la poesía épica griega; y de Claude Lévi-Strauss respecto de su valoración de la escritura, a la que ve como un medio de diferencia entre pueblos primitivos y civilizados, y como un instrumento vinculado con la violencia y dominación política. El autor precisa que el enfoque de la oralidad es un tema troncal en los estudios de la literatura latinoamericana que se ha posicionado en los estudios literarios mediante los trabajos de Ángel Rama (1982), Martin Lienhard (1990) y William Rowe (1988). Considerando los aportes de los estudios sobre la oralidad y la escritura desarrollados por autores como Jack Goody (1977), Ruth Finnegan (1978) y Walter Ong (1982), Pacheco llega a la siguiente conclusión:

[...] el uso exclusivo o el predominio sustancial de la oralidad como instrumento de producción, difusión y preservación del conocimiento vital para la comunidad tiene implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas de considerable magnitud, al punto de incidir en la formación de sistemas culturales, peculiares, diferenciables de aquellos desarrollados bajo el influjo predominante de la escritura, la imprenta o la tecnología electrónica (1992: 35).

Además de caracterizarse por lo anterior, la oralidad, pese al prejuicio surgido desde el espacio letrado, representa una “auténtica economía cultural, relativamente autónoma”.

Como una matriz de poder creador, la oralidad ha permitido:

[...] el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa, de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos (1992: 35).

Para Pacheco (1992: 53-62), el proyecto programático de autores como José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos, aun sin formar una generación propiamente dicha, adquiere un especial significado en nuestra literatura por

ofrecer una visión “desde adentro”, asignarle una importancia al factor mítico, reproducir la oralidad mediante determinados recursos y patrones discursivos, asumir una racionalidad alternativa frente a un sentido dominante, trasuntar elementos de la heterogeneidad cultural y representar el carácter conflictivo de la cultura latinoamericana. Son autores que siempre mostraron “un profundo interés por las culturas populares, indias o mestizas, de sus respectivos países” y en quienes el contacto con esas culturas fue decisivo para su formación y creación literaria.

El eje de análisis de los autores que forman esta “generación literaria” gira en torno a la oralidad, ya que, para Pacheco, esta se ha convertido en un elemento axial de “contextura cultural”. De acuerdo con el autor, en el corpus de la novelística de los autores mencionados, el sistema de la oralidad se encuentra presente en varios niveles:

[...] en el plano temático cuando determinados personajes de raigambre oral y letrada son confrontados, o voces y sonidos adquieren el estatus de protagonistas de la acción representada. Puede también penetrar la intimidad de la elaboración del lenguaje, cuando las palabras son trabajadas de manera que trasciendan su papel habitual como instrumentos convencionales o portadores de significación y se transformen en representaciones fonéticas intraducibles [...] en el diseño de la estrategia narrativa de algunos relatos [...] puede ejercer una influencia importante en la conformación de la visión del mundo de los escritores traspuesta a través de los relatos (1992: 64).

Concentrándonos en la narrativa de Rulfo, podemos apreciar el funcionamiento de la “comarca oral” en la ficción literaria. El estudio sobre la obra rulfiana demuestra que la palabra escrita tiene el propósito de “producir un efecto de oralidad”; por ello, Pacheco sostiene:

La ficción rulfiana es un universo de sonido. Su escritura, como pocas dentro y fuera del ámbito latinoamericano, está ligada a la esfera perceptual de lo auditivo. Llama al lector desde una cualidad vibratoria, desde un sistema de ritmos, desde un encantamiento de calidades musicales. Lo trata como a un oyente, como un interlocutor distante, que no puede sino ceder en ocasiones —en busca de una más completa comprensión del texto— a la recitación en voz alta, a la conversión del hilo escriturario en significante sonoro; o al menos, a su pronunciación imaginaria (1992: 65).

Esta dimensión acústica de la obra rulfiana se vincula con el mundo oral de la “sociedad rural jaliscense”, pero no es una “transcripción”, sino un trabajo escriturario, ya que lo que buscaba el narrador era captar “la resonancia interior de una manera de hablar y de contar historias” que había conocido en su niñez. Pacheco (1992: 68) considera que Rulfo puede ser tomado como un modelo de cómo se realiza la “representación artística de la cultura oral popular”, lo que se logra mediante “la textura oral del discurso narrativo”, “el predominio de lo fonético sobre lo visual”, “la manera como el sonido deviene en protagonista en este mundo oral”, “el proceso de elaboración fonética del lenguaje” y “los diferentes recursos para representar la mentalidad oral de una cultura oral”. Los títulos de los cuentos del *Llano en llamas* son indicadores de la naturaleza oral de la narración que anuncian; este vínculo con la oralidad también se aprecia en *Pedro Páramo*, donde desde las primeras páginas surge una voz que introducirá la historia.

En los cuentos de Rulfo, las marcas de la oralidad prevalecen en las voces narrativas (la narración en primera persona, el monodílogo, el diálogo, la narración extradiegética y el monólogo interior), lo que se explica, porque en ellos se representa un mundo oral. La función de lo oral en la trama de la narrativa rulfiana tiene un carácter esencial; este aspecto configurador se puede apreciar en el valor que adquieren en la diégesis los murmullos, la voz humana, sus distorsiones de la voz, las aliteraciones, los ruidos, el poder trasformador de la palabra, etc. En la “comarca oral” que representa la ficción rulfiana, las repeticiones, basadas en elementos fonéticos y frasales, se asocian con el recuerdo; en ese mismo nivel se encuentran las onomatopeyas, que ligán el sonido con el significado particular que se quiere transmitir. En la narrativa rulfiana, las frases que se repiten proceden del universo oral y cumplen una “función estructuradora” del relato.

El nivel del mito, siguiendo a Rama (1982), es un aspecto clave en el mundo de Rulfo y revela la relación de su narrativa con mecanismos específicos de la mentalidad oral. Se trata de incorporar la racionalidad alternativa, pues “este mundo cultural no sólo se funda en su asimilación de formas de expresión orales populares, sino también de las perspectivas y modos de pensamiento que les son correspondientes” (1992: 92). Ello explica la no pertenencia de la obra rulfiana al marco de la cultura letrada y oficial, por cuanto se aleja de su racionalidad. En un último aspecto, se debe destacar que la narrativa rulfiana apela a los procesos de memorización, con los cuales se recuerda el pasado, y al empleo de refranes y proverbios, que se hallan asociados a un patrón formulario.

Explicar el funcionamiento del sistema de la oralidad propia de la “comarca oral” en un corpus representativo de la literatura latinoamericana es el aporte fundamental de Pacheco. En ese sentido, la racionalidad alternativa, que es una respuesta frontal al centro letrado, representa una actitud de resistencia cultural y literaria que se funda en el efecto acústico, la función estructuradora de los elementos orales, las estrategias narrativas de la literatura oral y la visión diferente de la realidad mediante el mito. Si bien en el grupo de escritores estudiados por Pacheco no figura Alegría, se puede también observar que el sistema de la oralidad de la “comarca oral” se halla presente en su novelística. En esa línea, su funcionamiento se puede apreciar tanto en el habla de los personajes, como en la fonetización del lenguaje, la prevalencia de procedimientos narrativos tradicionales y una visión del mundo pensada desde la cultura popular andina.

1.2.2. Antonio Cornejo Polar: el conflicto entre la oralidad y la escritura

El pensamiento de Antonio Cornejo Polar traza una perspectiva crítica sobre la naturaleza de los “procesos de producción” de las literaturas cultivadas en el Perú y en Latinoamérica. En su libro *Escribir en el aire* (1994), Cornejo Polar propone un estudio de la literatura del área andina a partir de la noción de “literaturas heterogéneas” para referirse a las características particulares que definen la dinámica de su campo literario. Desde su perspectiva, la heterogeneidad explica “los procesos de producción de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial, el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo)” (1994: 16-17). Cornejo Polar centra su interés en el carácter complejo de la literatura del área andina “que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí”.

A partir de un análisis del encuentro de Cajamarca, el conocido crítico peruano estudia la relación entre la voz y la letra en la formación de la heterogeneidad nacional¹⁷. Su propósito es demostrar que la oralidad y la escritura, sistemas que tienen

¹⁷ En el artículo “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición popular escritura / oralidad”, William Rowe (2003) plantea repensar la oposición entre oralidad / escritura aplicada al contexto del mundo andino, ya que no permite apreciar el funcionamiento de otros códigos o sistemas de significación que forman parte de ese universo. Mediante el estudio de pasajes de *Los ríos profundos*, el autor demuestra que la lectura con que el poblador del ande entiende las cosas que forman parte de su entorno se basa en el dominio de una serie de saberes que operan de modo milenario en el universo andino y que se asocian con varios niveles de intelección y de sentido. La relación entre Ernesto y el muro incaico en un conocido episodio de la novela evidencia que el sentido con que debe entenderse la lectura en el mundo andino comprende lo visual, el movimiento, lo dinámico, la sensorialidad, la contextualización, es decir, elementos que trascienden la sola identificación de la lectura con lo verbal y lo lingüístico. Desde la posición de Rowe, si “el paso de la voz a la escritura” que da cuenta de la experiencia de Ernesto ante el muro incaico se realiza solo pensando en que dicha experiencia debe volverse escritura prescindiendo de las asociaciones implicadas, “se escamotean las densas inscripciones visuales y sonoras de la cultura indígena que incluyen el grafismo matemático-visual de los *quipus*, la textualización mítica-verbal de la tierra por las *wacas*, y el tejido sonoro-espacial de las canciones” (2003: 230-231). Para Rowe, la idea de texto como multitejido o como globalidad de sentidos que actualiza diversas formas de comprensión y de interpretación del mundo y de las cosas preside la noción de lectura en el mundo andino. En el artículo “La voz y la letra en la literatura peruana”, Santiago López Maguiña (2003) precisa los imaginarios desde donde Cornejo Polar y Rowe elaboran su representación de la

su propia especificidad y “remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas”, no son tecnologías excluyentes, sino que entre ambas “hay una ancha y complicada franja de interacciones”. Basándose tanto en las versiones de las crónicas sobre dicho encuentro como en los “ritos de otras memorias” que reelaboran el encuentro de Cajamarca y apelando a las nociones de identidad, alteridad e historia en la confrontación entre las representaciones teatrales de la muerte del Inca con las que figuran en las crónicas, Cornejo Polar demuestra la prevalencia de “dinámicas que provienen de la oralidad y otras impensables fuera de la escritura” (1994: 58).

Esta “fluidez” se observa en la naturaleza oral de las fuentes, en el estilo formulario y en la denominada “psicodinámica de la oralidad”. Para Cornejo Polar, la tradición del “wanka”, que reelabora la muerte del Inca Atahualpa, tiene “una materialidad escrita, pero escrita dentro de la tradición de una cultura oral que sigue aportando formas específicas de composición que permea la escritura con atributos, como los ya mencionados, que son propios de la oralidad” (1994: 67). En los textos teatrales, convergen el quechua y el castellano, la oralidad y la escritura, dos sistemas socioculturales; en esta intersección, donde existe un apego a la grafía, hay “un gesto de resistencia y reivindicación: ni importa que la letra diga poco o nada, pero a través de ella (inocultablemente ajena y trastocada) es que se puede escuchar una voz, la propia, en el espacio abierto del pueblo” (1994: 70).

literatura peruana: “Los planteamientos de Rowe en el otro extremo teórico de los de Cornejo Polar, sitúan la escritura en un ámbito de inscripciones que integran la naturaleza y la cultura, lo extraño con lo propio, lo exterior y lo interior. Anulan de ese modo las oposiciones binarias. Cornejo Polar, en cambio, trata de entender la escritura en un universo formado por ámbitos y categorías binarias, aunque imagina un sujeto, el sujeto migrante, presente en las novelas de Arguedas; capaz de pasar de un ámbito a otro. De todas maneras, para Cornejo Polar la escritura es la técnica que divorcia al sujeto del cuerpo y la naturaleza, en curiosa oposición con las elaboraciones de Rowe, para quien la escritura es parte de ellas” (López Maguiña, 2003: 7).

Desde la perspectiva de Cornejo Polar, el enfrentamiento entre la oralidad y la escritura es uno de los conflictos fundamentales para poder entender el funcionamiento del complejo sistema de la literatura andina. Las formas literarias estudiadas subrayan la imposibilidad de un diálogo entre culturas de diferentes códigos de representación verbal. En ese marco, es importante resituar la noción de literatura en el contexto de la cultura del continente con el fin de considerar la oralidad de los pueblos locales en el campo de lo literario. En el análisis del estudioso de la literatura, la oralidad reelabora la escritura y subvierte la letra. En el planteamiento de Cornejo Polar, el protagonismo de la oralidad subraya el carácter erosionante con que este sistema actúa sobre la literatura canónica, pues deconstruye el estatuto de los espacios de poder y pone de manifiesto que la oralidad no es un nivel inferior, sino una perspectiva desde la cual se pueden observar el funcionamiento del campo literario como una expresión de la hegemonía cultural.

En el ensayo “La literatura peruana: totalidad contradictoria” (1989 [1982])¹⁸, Cornejo Polar, mediante la pertinencia de las categorías de “unidad”, “pluralidad”, “literaturas peruanas”, “totalidad” y “sistemas literarios”, descentra la idea de “un único sistema suficientemente integrado”, por lo que postular una supuesta unidad de la literatura nacional es errado. El crítico subraya, por el contrario, que lo que existe es una pluralidad, esto es, “la verificable existencia de varios sistemas y de su muy alto grado de autonomía” (1989: 186), como se puede observar en las diferencias entre la literatura culta y las literatura en lenguas nativas.

El enfoque de Cornejo Polar realiza una reivindicación de las literaturas marginadas, subraya la vasta red de influencias y reconoce la autonomía de las diversas

¹⁸ El texto fue el discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua leído en el mes de mayo de 1982. Tomamos el texto del libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989).

culturas regionales; en tal sentido, una visión pluralista permite “ampliar y enriquecer sustancialmente el campo y el proceso de la literatura peruana” (1989: 188). Así, se amplía el corpus de la literatura nacional peruana, ya que existen otros “sistemas literarios” que no han sido considerados como parte conformante de la literatura oficial. Aparte del sistema culto, también existen el popular y las literaturas étnicas.

Cornejo Polar propone la categoría de “totalidad” con el fin de discutir el estatuto de la literatura peruana y su disímil campo, por lo que entender el verdadero campo de la literatura peruana exige subrayar “la índole profunda de una totalidad que descubre su sentido a partir de sus contradicciones internas” (1989: 188-189). La noción de totalidad se relaciona con las tensiones históricas y sociales vividas en el Perú, donde se observa la hegemonía de los espacios de poder, las luchas de resistencia de las culturas indígenas, la existencia de culturas orales y culturas de tradición escrita, así como también “la acción vinculadora que ejerce, dialécticamente, ese mismo proceso histórico” (1989: 191). Como explica el crítico, el indigenismo es un claro indicador de las “literaturas heterogéneas”, ya que su producción “hace coincidir y contender, hasta en el interior de un texto, fuerzas que provienen de universos socio-culturales disímiles y hasta opuestos” (1989: 195).

El estudio de las relaciones entre los sistemas literarios es un punto importante en el pensamiento de Cornejo Polar, ya que visibiliza el “tramado” de las intersecciones que se establecen, por ejemplo, entre la literatura culta y la literatura popular, y que se aprecia en el empleo de determinadas formas literarias y del lenguaje popular.

En el libro *La formación de la tradición literaria* (1989), Cornejo Polar cuestiona la conformación excluyente del campo de la literatura peruana, que privilegió las tradiciones canónicas y cultas. Frente a la hegemonía de estas tradiciones, el

indigenismo, la irrupción de nuevos sujetos, el trabajo de rescate de la literatura oral, la afirmación de las literaturas regionales y el referente histórico y social hacen surgir una nueva tradición.

Cornejo Polar afirma: “Obviamente, la literatura peruana no es solo “cultura”, sino también la “popular” y la “indígena”, ni la formación de sus tradiciones obedece a una sola dinámica” (1989: 157). Desde su perspectiva, si bien la literatura culta mantiene relaciones con la literatura popular, esta dirección obedeció, más bien, a un grado de conciencia de incluir al *otro* en un discurso que “quiere ser representativo de la nación”. Por otro lado, las tradiciones que representan las literaturas populares e indígenas comparten elementos comunes: “su producción es marginal y subordinada”.

El carácter subordinado de estas tradiciones, sin embargo, no anula su capacidad para actuar sobre otras tradiciones. Al respecto, la relación entre estas tradiciones y las tradiciones cultas no es “pasiva”; por el contrario, la subordinación “implica un complejo proceso de reformulación y resegmentación, siempre ligado a un previo ejercicio, también complejo, de asimilación y descarte” (1989: 162). Por ello, la literatura subordinada desarrolla un proyecto que puede actuar sobre las tradiciones prevalecientes en el campo de la literatura, pues “produce significados propios, y esos significados no son meras variantes del sistema hegemónico de los sentidos y valores que este propone, sino procedimientos sutiles y contundentes que subvierten el orden de lo recibido” (1989: 162).

A partir de los planteamientos de Cornejo Polar, se exige abordar otros proyectos literarios, distintos de las producciones canónicas y cultas, que son representativos de otros sectores sociales, culturales y lingüísticos. Con dicho fin, urge replantear el campo de la literatura y descentrar el sistema hegemónico para dar cabida a

otras manifestaciones literarias que refractan la complejidad y diversidad de la realidad social e histórica. Ello nos lleva a auscultar las literaturas emergentes, andinas, orales, populares y marginales.

La literatura indigenista es invocada por Cornejo Polar para explicar el estatuto especial de las literaturas heterogéneas. En el libro *La novela indigenista* (1980), el crítico analiza los elementos que evidencian esta heterogeneidad: su productor es un sujeto ajeno al universo representado; la novela, un género occidental, es la forma privilegiada; la lectoría es no india; estos tres factores tienen un carácter exógeno, en tanto que el último elemento, que es el referente y su particular impacto, pertenecen al mundo indígena (1980: 64-66).

En la dinámica que se desarrolla en el indigenismo, es crucial lo que Cornejo Polar denomina “el impacto del referente”, ya que modifica la estructura de la novela y subvierte su forma canónica; ello “se traduce en las peculiaridades formales que aparecen en la novela indigenista” (1980: 70). Este impacto opera en tres niveles: “el modo de composición”, que responde a un sistema aditivo; el “componente lírico”, mediante la incorporación de canciones indígenas; y los “componentes míticos”, que evidencian la huella del pensamiento mítico propio del universo andino. En la novelística de Alegría, como en la obra de Arguedas, predominan estos tres elementos y se puede apreciar cómo, a partir de ellos, se reconfigura el molde y el diseño estructural de la novela¹⁹.

¹⁹ Las ideas de Cornejo Polar coinciden en algunos puntos con los planteamientos que Ángel Rama propone al definir la transculturación. En la novela indigenista, el impacto del referente actúa sobre la forma literaria; por otro lado, la función de lo lírico y del mito expresan la visión de la cultura indígena; de este modo, la narrativa indigenista incorpora elementos que intervienen sobre el diseño y contenido de la novela.

Para el estudio de la novelística de Alegría, desde el punto de vista que propone nuestra investigación, los planteamientos de Cornejo Polar nos permiten postular la categoría de mimesis verbal andina. En tal sentido, considerando las intersecciones que se desarrollan entre la oralidad y la escritura, en la narrativa alegriana, la voz actúa sobre la escritura en forma radical, lo que se explica debido a la condición heterogénea de la letra. La lectura que realiza Cornejo Polar sobre el conflicto entre la voz y la letra constituye una mirada crítica que nos lleva a comprender en su verdadera dimensión la dinámica de la relación entre los universos culturales representados en el mundo alegriano y que se hallan en permanente contradicción.

La novelística alegriana es un espacio en el que la voz ejerce un acto de resistencia histórica y cultural debido a su poder de subvertir el soporte de la letra. En la misma contradicción que representa la letra, la voz reelabora el discurso oficial e impone la memoria y la historia de los otros; en dicho propósito, en las novelas de Alegría, las estructuras de la narración oral y los mecanismos de expresión de la voz desempeñan un rol medular que demuestran el impacto del referente en la forma de la novela.

1.2.3. Martín Lienhard: las literaturas alternativas

Martín Lienhard estudia en su libro *La voz y su huella* (1990)²⁰ lo que él denomina las “literaturas alternativas”, que se desarrollan en las sociedades indígenas y mestizas del continente. Desde el punto de vista del conflicto lingüístico y cultural, Lienhard analiza el estatuto de estas literaturas y plantea que su existencia constituye una resistencia cultural de los pueblos amerindios en el concierto de la literatura que se cultiva en el continente.

²⁰ La primera edición de *La voz y su huella* se publicó el año de 1990. Las citas del texto se toman de la tercera edición publicada en 1992.

El pensamiento de Lienhard se inscribe en la vertiente de los estudios latinoamericanos y reivindica a la “otra literatura” que, en oposición a la literatura “oficial”, pertenece a pueblos orales que desarrollaron códigos tradicionales de representación y comunicación verbal. De acuerdo con el autor, la conquista de América produjo un impacto negativo en el continente que trajo consigo el “fetichismo de la escritura” y la imposición del poder a través de la letra; sin embargo, los pueblos de la América indígena desarrollaron sistemas de representación de aspectos administrativos y del universo cósmico, creados antes de la conquista hispánica, que se complementaban con el ejercicio del canto y del ritual.

Según Lienhard, la memoria jugó un rol decisivo en las culturas amerindias, ya que debía suplir la ausencia de los elementos lingüísticos que las formas de representación no llegaban a reproducir. En dicho contexto, los cantos “son el instrumento de que se sirve la memoria oral tanto para almacenar como reproducir los discursos” (1992: 36). Estos sistemas conformados por simbolizaciones, signos de formas diversas, etc., se vinculaban no con la reproducción del discurso verbal, sino con la plasmación del “mundo natural, social y cósmico en cuadros o listas” (1992: 37). Es decir, constituían medios de fijación, conservación y actuaban como archivos. Las prácticas sociales, la planificación del porvenir, filosofar, etc., estaban reservadas al lenguaje oral. De allí que el autor postule la existencia de una “oralidad predominante” en esas culturas.

Para Lienhard, la escritura occidental ejerció una forma de violencia y su imposición corrió en forma correlativa a la destrucción de los sistemas de representación de los pueblos precolombinos. En ese sentido, la escritura llegó a tener un “poder imperial” e impuso un nuevo ordenamiento en el mundo conquistado. En el

contexto de la colonización del continente, “[l]a práctica escriptural europea, exploradora, prospectiva y dominadora, proporciona una especie de modelo para la ocupación de un territorio nuevo” (1992: 39).

Sin embargo, frente al poder de la letra, se fueron gestando mecanismos de resistencia cultural, que consistieron en crear una “literatura escrita alternativa” mediante la supervivencia y transformación de los sistemas primigenios, de lo cual dan fe testimonios indígenas. A ello se sumaron el rescate indígena de la tradición oral y la institución de una escritura indígena o mestiza en los pueblos conquistados. La formación de esta literatura fue una actitud de respuesta de estos pueblos con el fin de poder conservar su mundo cósmico, visión de mundo, imaginario, mitos, historia y legado cultural.

Las prácticas discursivas desarrolladas en el continente desde la irrupción de la letra determinan el origen de las “literaturas alternativas”, en la que los autores vinculan “de un modo u otro, la escritura o cultura gráfica occidental con los universos discursivos indígenas o mestizos, predominantemente orales” (1992: 60). Estas literaturas tienen una raíz oral y marginal, pues “surgen en los márgenes, abiertos hacia las culturas orales marginadas, de la cultura escrita” (1992: [61]) y corresponden a contextos históricos y sociales caracterizados por enfrentamientos entre el poder hegemónico y los sectores marginales o populares que se empiezan a desarrollar con el dominio español y llegan hasta el presente. Las prácticas literarias alternativas tuvieron varios actores a lo largo de la historia del continente: los misioneros o los funcionarios españoles se encargaron de transcribir los testimonios indígenas; más adelante, los informantes se convirtieron en indígenas ilustrados de sus propias tradiciones; en el

siglo XX, los antropólogos, los maestros de escuela, las personas mayores o los intelectuales realizaron una labor decisiva en el rescate de la tradición oral.

En el marco de las “literaturas alternativas”, el rescate de la literatura oral que es realizada por un miembro del grupo marginal guarda una mayor relación con la literatura escrita en el idioma indígena; esta práctica es más cultivada en el área andina. Según Lienhard, en la actualidad, las “literaturas alternativas” han adquirido un mayor posicionamiento en la literatura del continente, ya que reclaman respeto y autonomía, y encarnan proyectos de defensa de los valores locales y autóctonos. A diferencia de las sociedades rurales, que tienen un sentido de independencia, las sociedades mestizas, también de condición marginal, tienen representantes que, sin embargo, se hallan más cerca de los sectores hegemónicos.

Los escritores de la literatura latinoamericana que actualizan rasgos alternativos son el puente de expresión de las sociedades rurales y “se comportan como escritores-etnógrafos de sus propias colectividades” (1992: 91). En el contexto de una nación pluricultural, el “producto literario” de las sociedades rurales o populares que mantienen sus propios elementos culturales puede involucrar “estratos de significación ajenos a la cultura europeizante”, lo que implica que están dirigidos a un “público lector bicultural” (1992: 91).

La oposición oralidad / escritura es analizada por Lienhard (1992: 112-114) en relación con las implicancias que tuvo en las culturas amerindias del continente. La imposición de la lengua escrita no logró desaparecer a las lenguas autóctonas, que se convirtieron en la variante baja de un sistema de diglosia. Los pueblos rurales siguieron conservando la lengua oral al pasar a la condición de sociedad marginal. En el proceso de la apropiación de la escritura, las “literaturas alternativas” asumieron el soporte

escrito sin dejar de ser marginales. En ese sentido, se optó por emplear la escritura, en principio, “para dirigirse a los sectores hegemónicos” como también “para conservar sus propias tradiciones” en una situación de diglosia; en este último caso, la escritura sirvió como un auxiliar nemotécnico en el marco de una dinámica oral. Esta particularidad tenía por finalidad reforzar “la performance oral del texto”.

Sin embargo, la asunción consciente de la escritura por parte de las propias sociedades rurales como una forma artística para expresar una literatura nacida de las entrañas de su cultura ha sido la opción que se ha afirmado en las últimas décadas. Actuando desde lo oral a lo escrito, “las obras, si bien “escritas”, no abandonan su vinculación con los universos orales” (1992: 114). En un plano contrario, partiendo de lo escrito para llegar a lo oral, se desarrolla la práctica de escritores-antropólogos que “se apropian de elementos semióticos de origen oral-popular, si no acogen, ‘directamente’, la palabra de los sectores marginados” (1992: 114), aunque la recepción de sus textos dependerá de la “identificación” con la cultura que expresan en sus obras.

Según Lienhard (1992: 114-115), los textos que conforman el campo de la literatura escrita alternativa comparten dos propiedades fundamentales: una instancia referida al “depositario de la memoria oral”, de carácter colectivo, que es anterior al texto y está contenido en este; y la instancia relacionada con el “dueño de la escritura”, que corresponde al autor del texto, quien controla su sentido. Contrastando los textos de recopilación con las obras de ficción, el autor precisa que ello se cumple en los primeros textos, mientras que en los textos literarios no es posible identificar la identidad de los “depositarios de la memoria oral”. En los textos de ficción, sin embargo, “los momentos de transmisión oral” proyectan una “configuración oralizante” que va paralela a su condición vanguardista.

Lienhard considera que la obra de Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez o Bareiro Saguier se inscribe dentro de la “literatura escrita alternativa”, porque se sitúan en “los márgenes –abiertos hacia las culturas orales– de la cultura escritural hegemónica” (1992: 115). En ellos, se configura una narrativa “bicultural” que traduce una “escritura oral” y que representa “una literatura escrita de los sectores marginados” (1992: 115).

Desde nuestra mirada, destacamos las siguientes ideas de Lienhard. Un punto relevante se refiere al valor que tienen los sistemas de representación de las culturas prehispánicas que exigen no limitar la idea de la escritura en términos del alfabeto occidental. En otra línea, cabe destacar que, frente al poder de la letra, la oralidad de los pueblos amerindios no cesó y, por el contrario, accedió a la letra para perennizar su memoria y para mantener sus tradiciones, sin renunciar a su cosmovisión ni prescindir de sus valores. La apropiación de la escritura por parte de las comunidades rurales expresó una actitud de resistencia cultural frente al poder hegemónico; dicha condición se mantiene a través del tiempo y se halla en la producción de los escritores-etnógrafos y en los representantes de la “literatura alternativa”. Esta literatura se instala en un territorio bicultural que abre sus márgenes a la oralidad, que tiene la capacidad de actuar sobre el soporte de la letra.

Es importante considerar que la “literatura alternativa” relaciona la oralidad con el vanguardismo del discurso literario, lo que se opera en la oralización del texto literario y en la dominancia de los procedimientos de expresión asociados con las culturas orales. Las ideas de Lienhard sitúan un puente de conexión con el pensamiento de Pacheco y Cornejo Polar; en ese sentido, la “literatura alternativa” desarrolla un efecto de oralidad que se relaciona con el universo del mundo rural, lo que guarda

vínculos con la oralidad de la “comarca oral” como lo plantea Pacheco; en un orden consecuente, se erige como una literatura de resistencia donde la posesión de la letra expresa la voz de “los vencidos” para imponer su visión del mundo, lo que también es sostenido por el crítico peruano.

1.2.4. Ángel Rama: la transculturación narrativa

Los postulados que desarrolla Ángel Rama en su libro *Narrativa de la transculturación en América Latina* (1982)²¹ se basan en una reelaboración del concepto de “transculturación” propuesto por Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), aplicado al estudio de la dinámica cultural que se desarrolla en Cuba y en el Caribe. Rama define el término y lo convierte en una categoría apropiada para el estudio y análisis del proceso de la literatura de América Latina.

Desde el punto de vista de Rama, la transculturación implica una creatividad de parte de la cultura que recibe influencias externas; frente a estas, desarrolla mecanismos de selección articuladas con formas de invención que instituyen un nuevo estadio en el proceso cultural. De este modo, Rama redefine las fases señaladas por Ortiz en su noción de transculturación: desculturación, aculturación y neoculturación.

En el marco conceptual que sirve de base al pensamiento del crítico uruguayo, la transculturación implica “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, que son operaciones “concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante” (1987: 39).

²¹ La primera edición del libro de Rama se publicó en 1982. Las citas del texto se toman de la segunda edición publicada en 1987.

De acuerdo con Rama (1987: 40-43), la transculturación opera en tres órdenes: el lenguaje, la estructuración literaria y la cosmovisión. Para la explicación del funcionamiento de estos aspectos, toma como base la narrativa de Arguedas, Rulfo, García Márquez y Guimarães Rosa. En el plano de la lengua, se propone una “unificación lingüística del texto literario”, lo que obedece a una “organicidad artística” en virtud de la “confianza en la lengua americana propia”. Rama acepta que, en el plano idiomático, convergen dos fuentes: el “espíritu racionalizador”, que corresponde al principio de unificación textual a la construcción de una lengua literaria, y “la perspectiva lingüística”, desde la cual se asume “la visión regional del mundo”.

En cuanto a la estructuración literaria, la literatura de la transculturación recurre a “mecanismos literarios propios, adaptables a las nuevas circunstancias y suficientemente resistentes a la erosión modernizadora” (1987: 44). Estos pueden ser estructuras de la narración oral y popular, procedimientos estilísticos que se hallan en relación con la forma de expresar la cosmovisión local, la utilización de procedimientos propios de las tradiciones analfabetas y de estructuras ancladas en el legado más antiguo y primigenio.

La cosmovisión es para Rama el “factor central y focal” de la transculturación, y se asocia con la elaboración de los significados, la expresión de los valores y de la ideología. Este aspecto se traduce en la recuperación de formas culturales del pensamiento que son propias de la comunidad rural y que van a poner en entredicho el discurso lógico-racionalista que gobierna la novela en su forma canónica en la literatura del continente. En ese sentido, produce

[...] un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son inextinguibles de la invención en todas las sociedades humanas, pero aun más alertas en las comunidades rurales. [...] Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona de ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación (1987: 52-53).

En esa línea, el sometimiento del mito a nuevas interpretaciones, el rescate de relatos míticos, la recuperación de estructuras cognoscitivas y la indagación de los procesos mentales implicados en el mito subyacen en la escritura de los narradores de la transculturación.

Para Rama, existe una diferencia entre literatura indigenista y literatura indígena²². Esta distinción le permite al crítico uruguayo señalar que el indigenismo actúa como una actitud de identificación paternal respecto de la cultura india y habla por el indio, asumiendo su voz. Esta literatura equivaldría a una cierta “impostura” en relación con la representación del indio. De acuerdo con los planteamientos de Rama, la superación del regionalismo²³ se logra con la literatura de la transculturación, momento de “síntesis” que articula las formas del modernismo universal con las posibilidades de creación de las literaturas del continente que tensionan y subvierten la novela en su concepto occidental.

Si bien Rama ubica a Alegría en la corriente indigenista, que traduce el pensamiento del “mestizismo”, que es anterior a la literatura de la transculturación, se pueden observar, sin embargo, varios elementos de su novelística que comparten rasgos de la narrativa de la transculturación, los cuales tienen que ver con los aspectos básicos estudiados por Rama: el plano idiomático, las estructuras literarias y la cosmovisión.

²² La distinción de Rama permite apreciar la condición de la producción indigenista en relación con el referente representado. La diferencia señalada por el crítico uruguayo coincide con los planteamientos de José Carlos Mariátegui (1928) cuando el célebre ensayista aborda la naturaleza del indigenismo en la literatura peruana: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (1994: 335).

²³ De acuerdo con Rama, en el contexto de las primeras décadas del siglo XX, el regionalismo ingresa en un periodo en el que debe hacer frente al impacto y la renovación literaria que introduce el vanguardismo en el continente. Para el crítico uruguayo, el regionalismo, entre cuyos modelos figuran *La vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929), “regía en la mayoría de las áreas del continente” y “oscureció al vanguardismo en marcha en el periodo”. No obstante, la “actitud agresivo-defensiva” que asumió el regionalismo en un primer momento, cedió ante la necesidad de asumir “el “desafío mayor de la renovación literaria”, con lo que tuvo que “incorporar nuevas articulaciones literarias”; el resultado final en este proceso fue un “híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida” (1987: 21-29).

En el plano de la lengua, Alegría recrea el habla regional e instala un fonocentrismo en su prosa que subvierte el soporte escrito. La palabra hablada, los giros lingüísticos y el léxico dialectal constituyen elementos que definen el lenguaje en la narrativa alegriana. El novelista reelabora el habla local conservando la huella imborrable de la oralidad, evidenciada en las palabras, onomatopeyas, fenómenos fonéticos, construcción sintáctica, etc., donde pervive el fondo histórico de la lengua regional. Alegría se adhiere a los usos idiomáticos que pertenecen a la región andina y amazónica. Su estilo de narrar se basa en el empleo de un tono hablado que pone en tensión la escritura canónica. El novelista se sirve de la lengua estándar en la voz del narrador y de la lengua regional en la voz de los personajes, pero su deuda con el ritmo del relato oral se deja sentir sin impostaciones en su célebre trilogía novelística.

Respecto de las estructuras literarias, la novelística de Alegría comparte rasgos transculturadores. Ello se puede observar en la forma como la narración oral configura la estructura de sus novelas, lo que se relaciona con la función de los cuentos tradicionales en su narrativa y el empleo de recursos tradicionales que coexisten con procedimientos de la novela moderna en la novelística alegriana. Si bien la novela es una forma letrada y un género occidental que arraiga en el continente, siguiendo a Rama, su sometimiento a experimentos, técnicas y elaboraciones creativas se enriquecieron con las posibilidades lúdicas instauradas por la prosa del vanguardismo. En la narrativa de la transculturación, las estructuras narrativas adquieren una marcada reelaboración que se ven tensionadas por la necesidad de refractar un mundo que vive una contradicción y un conflicto cultural permanente.

Desde esa óptica, se puede afirmar que Alegría se vale de procedimientos tradicionales para asignarles un lugar especial a la voz y a la cultura del otro. En dicho marco, el novelista reproduce eventos de la experiencia cotidiana relacionadas con la

cultura india y mestiza que son referidos mediante narraciones de origen oral que representan la pervivencia del legado tradicional en el universo de la ficción. Estas narraciones impregnan de un sabor popular las novelas del autor a la vez que no pierden funcionalidad cuando se insertan en el cuerpo de ella.

La secuencia aditiva en la composición de sus novelas revela una marcada influencia de la forma de contar que es propia de los pueblos ágrafos, que solo disponen de la lengua oral para relatar historias. Un claro indicador de esta condición es la organización de los capítulos de sus novelas, que siguen las pautas de la narración tradicional. Además del mito, la leyenda y el cuento popular, Alegría apela a historias de vida, que son narraciones testimoniales contadas en primera persona por los propios protagonistas; su inclusión en la novelística alegriana se vincula con la necesidad vital de asignarle un lugar especial a la marginalidad.

Sobre la cosmovisión que forma parte de la ficción alegriana, el mundo representado corresponde a un universo de relaciones indias y mestizas, donde el sentido de lo mágico, de pertenencia a un mundo panteísta, de comunicación con las entidades del cosmos andino constituye un aspecto importante. El legado ancestral y las raíces de un mundo que se pierden en la intemporalidad, con hondas resonancias míticas por momentos, entran en colisión con el poder hegemónico que quiere legitimar su dominación. El mundo representado en la narrativa de Alegría afirma su pertenencia a un universo vital, terrígena, de intensidad telúrica; su axiología se halla inspirada en el sentido común, la colaboración y la reciprocidad. Estos valores ingresan a un espacio de conflicto y violencia cuando el centro metropolitano los desconoce para imponer su poder. En el proyecto novelístico alegriano, se hace una defensa de la cultura de los pueblos indios y mestizos en el marco de una lucha permanente contra el poder político y sus instituciones, definidos por su carácter centrista y excluyente.

1.2.5. Hugo Niño: la literatura oral como “etnotexto”

El libro *El etnotexto: las voces del asombro* de Hugo Niño (2008) aborda la naturaleza de los textos producidos por las culturas autóctonas del continente y mantiene un diálogo con las ideas que desarrollan los estudiosos de la literatura latinoamericana en relación con la capacidad creativa de la oralidad, el sentido contestatario de los productos ficcionales de las culturas orales y tradicionales, la visión otra que ofrece la literatura oral sobre la historia y el pasado de los pueblos de América y el vínculo entre la oralidad y la visión del mundo y la memoria. El propósito de Niño es “descentrar” la mirada canónica con que el espacio letrado realiza la construcción discursiva del continente y poner en evidencia la existencia de una literatura oral forjada en lenguas amerindias cuyos productos reelaboran la historia y el imaginario del continente.

El “etnotexto” es asumido como aquellos textos que conforman el campo de la oralidad, cuyo escenario de producción son las culturas comunitarias y cuyos contenidos se refieren al gran caudal de las tradiciones orales, mitos, leyendas, etc. En este tipo de textos, se puede observar un sentido de arraigo, una determinada temática, un marco específico de producción, formas de adopción, mecanismos de transformación, etc. En general, se trata de un conjunto de textos de marcada filiación oral, cuyos territorios de origen y circulación primaria corresponden a la cultura oral amerindia y cuyas lenguas de expresión son las lenguas locales del continente. Es importante precisar que la noción de “etnotexto” alude a una idea de literatura que va más allá de la sola codificación verbal, pues, desde este punto de vista, la actualización del texto va de la mano con intervenciones extraverbales, por lo que su debida valoración debe operar sobre lo verbal, así como sobre los aspectos extraverbales.

Para Niño, el arraigo del “etnotexto” tiene que ver con un contexto particular en el campo de la literatura y se vincula con la irrupción de los estudios etnoliterarios, la difusión del testimonio, la superación de los cánones tradicionales de entender y asumir la literatura, la relativización de las diferencias entre cultura canónica y cultura popular, el cuestionamiento de la valoración como literatura exótica que se hacía de las expresiones de literatura tradicional y los cambios en la recepción. Este es un punto de coincidencia con Lienhard y Pacheco en relación con la prevalencia de formas literarias alternativas en nuestra literatura.

Niño (2008: 36-37) caracteriza el “etnotexto” como un tipo de relato oral, que se desarrolla como una “performance” vinculada con “procesos de conocimiento” y de “ritualización”. Es un texto que se enriquece y se negocia constantemente en un “diálogo dinámico” y “su autoridad depende de la comunidad”, lo cual instituye un espacio colectivo en el que se tiene su manifestación. El “etnotexto” cuestiona la condición de la literatura en la mirada eurocéntrica, ya que “[s]e aparta de la idea occidental de literatura”, lo que se explica porque su estética no es solo verbal, sino total, pues incluye otros códigos que se actualizan conjuntamente con el texto.

El “etnotexto” es “un texto útil y de función programática” que sirve en el contexto en que se actualiza y guía las conductas debido a su intención pragmática y axiológica. Es importante señalar que la *performance* del texto se relaciona con la eficacia de su propósito, así como con el resultado de sus estrategias y formas de apelación al auditorio. Por su propia naturaleza, “[d]esborda la idea de las literaturas nacionales”; en tal sentido, realiza un cuestionamiento de la homogeneidad del campo de la literatura nacional debido a que esta tiene una múltiple naturaleza sociocultural. Finalmente, este tipo de textos es “un producto altamente intertextualizado y

negociado”, condición que se explica por el hecho de presentar el mayor grado de dinámica dentro del arte verbal.

En relación con el espacio de la producción, Niño (2008: 37-38) sostiene que el “etnotexto” se puede expresar desde cuatro posiciones: como la “visión del indígena y desde su lengua”; como una “visión del indígena desde la orilla letrada”; como una “visión intercultural, desde las dos orillas”; o como una “visión de un nosotros con asimilación de las propiedades narrativas de la oralidad”, que incluye la apropiación del mito como un medio cognoscitivo. En todas ellas, existe un sentimiento de arraigo y de expresión de lo local en los textos producidos.

En la línea de Cornejo Polar y de Lienhard, Niño analiza la función de la escritura en el contexto de la historia del continente americano, así como la pertinencia de la oposición escritura / oralidad para dar cuenta de la dinámica que se desarrolla en la cultura y en la literatura hispanoamericana. El autor sostiene que la conquista española significó la imposición de la lengua y el alfabeto con el fin de lograr una “homogeneización cultural”. Esta condición determinó la subalternización de los pueblos americanos:

De esta suerte, lengua, alfabeto y voz homogeneizados han sido el triángulo de oro colonial y subalternizante, fuera del cual no se reconocen instancias válidas de comunicación permanente, de memoria y, por tanto, de credibilidad; solo lo escrito es acreditable (2008: [43]).

No obstante, Niño aclara que, en el proceso de imposición de la escritura, no hubo una total sujeción por parte de los pueblos sometidos a la conceptualización de la palabra escrita, puesto que se desarrolló una “nueva dimensión en el proceso de fusión entre los sistemas tradicionales de escritura amerindios con la escritura alfabética” (2008: 50).

Sobre la funcionalidad de la oposición entre oralidad y escritura, Niño considera la exigencia de repensar dicha oposición, ya que se trata de “sistemas de pensar el mundo y de relacionarse con él de manera diferente” (2008: 47). Dada la naturaleza privilegiada de la letra, se suele sostener en los estudios antropológicos y sociales que la escritura es un sistema elaborado y que corresponde a una forma de pensamiento de carácter abstracto y reflexivo. Esta es una posición errada, ya que la oralidad también corresponde a una forma de pensamiento que tiene sus propias características y donde, igualmente, lo intelectual y lo reflexivo tienen su manifestación. Por ello, “la oralidad no es un estadio primario en la evolución de la lengua, sino que conlleva un sistema de pensamiento diferente” (2008: 47).

En ese contexto, Niño concuerda con los estudiosos de la literatura latinoamericana en el sentido de que se debe resituar la oposición escritura / oralidad, ya que esta ha cambiado debido a la lectura de la realidad histórica que establecen “los procesos de interacción y de desterritorialización y reterritorialización de las culturas” (2008: 52). La oralidad, desde este nuevo punto de partida, revela la capacidad del otro para cumplir una “función historial”, ya que se convierte en un medio primario, de validez documental y con valor para portar significaciones sobre la realidad. Por otro lado, la escritura se podrá considerar ya no tanto como un instrumento “de captura de voz”, sino como un medio que alterne con otros sistemas de representación. Así, se podrá conocer más apropiadamente las “articulaciones de complicidades entre discurso oral y escritura, que permita instancias de reconocimiento de distintos grados de significación en el mismo texto” (2008: 52), como también será viable otra forma de relacionarse con la oralidad, tanto como estrategia para “narrativizar historias” como clave para “reinterpretar el mundo”. En la peculiar dinámica de la oralidad, deleite y creación también tienen un punto de conjunción, pues “[e]l relato tiene la formidable

capacidad de ser goce e instrucción a la vez”, ya que “la capacidad conceptualizante del texto se mide en su eficacia lúdica” (2008: 54).

Al igual que Rama, Lienhard y Pacheco, Niño destaca la narrativa de Arguedas, Asturias, Guimarães Rosa, Roa Bastos y García Márquez por representar “la existencia del mito y la tradición oral en la literatura de ficción” (2008: 69). En el proyecto de estos escritores, se desarrolla una literatura que constituye “un acto de reclamación de identidad a partir de la identificación con un mundo narrativo hasta entonces marginado” (2008: 133). Situándose en la perspectiva de los críticos mencionados, Niño (2008: 134-137) evidencia en el empleo de las estrategias literarias realizado por estos novelistas “marcas de identidad claras”, lo que comprende “contenidos narrativos”, que se vinculan con personajes y escenarios cotidianos, “modos narrativos orales de procedencia mitológica”, donde la narración es simultánea y donde el mito y la historia convergen en el discurso y “estilos narrativos”, que se nutren de americanismos y del léxico regional, y la “estructura narrativa oral, de carácter circular”, que determina una insubordinación discursiva. El propósito de estas estrategias es volver al pasado con el fin de “recuperar la memoria enajenada para digerirla y, por fin, construir, a partir de allí, un presente y un futuro más certeros”. En una precisión necesaria, que remite al pensamiento de Lienhard, el crítico propone ampliar el sentido de asumir lo literario superando la narración alfabética para incorporar las “historias visuales” que se vinculan con la tradición mesoamericana de los códices, lo cual plantea definir “el texto como totalidad”.

Niño pone de relieve el valor del “etnotexto” como una expresión de la resistencia histórica y cultural, condición que ejemplifica con la epopeya *Gitoma*, que pertenece al pueblo huitoto de la Amazonía colombiana. El texto, conservado durante sucesivas generaciones por la memoria de los huitotos, es un relato que sigue una forma

mítica y testimonia una “cadena de guerras de frontera por la quina primero y por el caucho, la madera, o simplemente la tierra después” (2008: 273). La narración de la lucha de Gitoma adquiere un singular valor en el imaginario huitoto:

[...] cuando el narrador huitoto cuenta la historia de Gitoma, él es Gitoma. Y quienes escuchan se ven incluidos allí, porque también son Gitoma. Cada acción de realización incluye la visión de quien actúa y revive la memoria a través del relato, bien como narrador o como auditorio (2008: 278).

En la producción de este “etnotexto”, el auditorio se integra a la narración, la que cumple una acción performativa y contribuye a la conservación de la memoria; de este modo, el mito activa la resistencia de los huitotos y renueva su lucha por la permanencia de su cultura en la historia de la Amazonía.

Tienen importancia entre las ideas de Niño, la conceptualización del “etnotexto” en relación con la capacidad de creación de las culturas orales del continente y su vínculo con formas literarias de carácter alternativo que “descanonizan” la literatura latinoamericana. En franco diálogo con los planteamientos de Cornejo Polar, Pacheco, Lienhard y Rama, Niño demuestra la importancia decisiva de la literatura oral en la configuración de la literatura representativa del continente, lo que se expresa en las estrategias narrativas, la construcción de la historia de la realidad americana desde la marginalidad y la función del mito en la recuperación de la memoria de los pueblos del continente. Confrontado con la letra, el “etnotexto” tiene el poder de reelaborar la tradición escrita, ya que la voz cumple una función estructurante en el discurso literario de los países de Latinoamérica.

1.3. La etnopoética y la tradición oral andina

El notable interés por el estudio de la tradición oral exige indagar, desde nuevas orientaciones, los textos orales. La etnopoética andina, que articula aportes del

estructuralismo, la etnografía, la pragmática y la lingüística del discurso, es la orientación adecuada para realizar una aproximación adecuada al contexto de producción del relato oral, los aspectos vinculados con la enunciación, el rol de los participantes y la estructura de los productos orales de la tradición. En tal sentido, interesa conocer los aportes de Gonzalo Espino (2003 y 2010a), Bruce Mannheim (1999), Rosaleen Howard-Malverde (1999) y Juan Carlos Godenzzi (1999) que proporcionan pautas para el conocimiento del relato oral andino.

1.3.1. Gonzalo Espino, Bruce Mannheim, Rosaleen Howard-Malverde y Juan Carlos Godenzzi: etnopoética y estructura del discurso oral andino

Gonzalo Espino (2003) en su tesis de Maestro *Prácticas de habla en dos relatos de Tarmapap Pachahuarainin* fundamenta la necesidad de realizar el estudio de la tradición oral andina desde la perspectiva de la etnopoética. Para Espino, la escritura quechua se puede asumir como un espacio de la memoria donde rigen estrategias analíticas que evidencian “su aura oral”, que se expresa en “la presencia de la representación del tiempo y la representación del sujeto respecto a las experiencias de habla” (2003: 6). Situándose en la etnopoética andina y partiendo de un corpus de narraciones de Adolfo Vienrich, Espino propone que el relato oral andino tiene consistencia debido a la “presencia de marcas discursivas que revelan la naturaleza oral de la narración” y en el que la *performance* de los sufijos “exhibe la naturaleza oral del texto” (2003: 8).

Para Espino, existe una relación entre la oralidad del mundo andino y la escritura que la reproduce, pues en las prácticas escriturales hay “marcas que remiten a su oralidad primigenia” que sugieren los escenarios en los cuales fueron producidos. Espino (2003: 27) señala que los estudios de etnopoética inciden en el conocimiento del arte verbal para acercarnos a la función y forma como aspectos indeliberables de la

narración, en prestar atención a la mente del narrador para entender el “qué”, pero sobre todo el “cómo” de la narración; igualmente, los trabajos de etnopoética destacan la relación entre el ejecutante y el auditorio, y la sincronización del acto discursivo con la actuación. Considerando “el dominio del narrador en el contexto”, la organización del texto en “líneas y grupos de líneas”, “las secuencias de unidades” y las “variantes y transformaciones”, Espino sostiene que se puede conocer la “realización discursiva” que se enlaza con la “realización formal del texto”.

Basándose en los planteamientos de Bruce Mannheim (1999), Rosaleen Howard-Malverde (1999) y Juan Carlos Godenzzi (1999), que reseñaremos a continuación, Espino presta atención a la relación entre el narrador y el auditorio; en su análisis, se refiere a las relaciones intertextuales propuestas por el estructuralismo, los principios organizadores del lenguaje, las condiciones del desarrollo del discurso oral andino y su inscripción en la escritura. En el artículo “Etnopoética”, Espino (2007: 162-163), siguiendo a Juan Álvaro Echeverri, sostiene que la fijación del texto oral debe “imitar la situación de enunciación, sus pausas y la presencia del otro (oyente)”. Como la participación tanto del narrador como del oyente “modela” el texto, es necesario conocer la “lógica discursiva” de la narración; a ello responde la etnopoética andina, que brinda las pautas para conocer el relato, sus tipos discursivos y los contextos y factores de su producción.

Bruce Mannheim (1999) en el artículo “Hacia una mitografía andina” toma como referencia la tradición oral del quechua sureño y afirma que la narración oral “requiere una participación activa de parte del oyente” y que las narraciones “surgen normalmente en medio de la conversación” (1999: 48-49). Ello explica el carácter fragmentario con que se suelen contar las narraciones orales en el quechua sureño y el hecho de que existan historias que tienen una “construcción colectiva”. En ese sentido, se presenta

“una estructura conversacional y coparticipativa” en la narrativa oral donde “nadie tiene la autoridad final sobre un conjunto de eventos narrados”. La fragmentariedad de las narraciones obedece a “su adecuación al contexto de la situación” y forma parte de la “cultura del lenguaje”, que instituye “un marco dentro del cual se organiza el habla” (1999: 50-51). Desde este punto de vista, para Mannheim esta cultura actúa como un “marco referencial ordenador que permite comprender la manera en que se relaciona sistemáticamente la organización formal de la narrativa con otros rasgos de las relaciones sociales y de la conversación” (1999: 51).

Para el autor (1999: 52-54), los textos “existen como modelos mentales del producto final, ya sean orales o escritos” y su construcción se establece sobre la base de “las relaciones que existen entre las narrativas”, esto es, su “intertextualidad”. Para el estudio de estas relaciones, propone desde partir del estructuralismo de Lévi-Strauss, el análisis lineal y por verso de acuerdo con la propuesta de Dell Hymes y otros autores, y la etnografía de la comunicación. Mannheim explica que la metodología estructuralista relaciona las narrativas y describe redes de referencias intertextuales; en ese propósito, las imágenes concretas de las comunidades nativas provenientes de su medio natural funcionan como nexos entre las narrativas y se vinculan con una dimensión social. Sobre ello, el autor considera que, para ampliar la propuesta, se debe considerar “desde la imaginaria misma hasta unidades de mayor envergadura”, así como “mostrar cómo las redes intertextuales funcionan dentro de una misma sociedad para organizar dominios del discurso altamente restringidos” y determinar los “dominios del discurso”. Respecto de la segunda metodología, hace ver que las narraciones orales están estructuradas según unidades de organización que siguen “patrones retóricos, modulares e interrelacionados”, que se hallan en la sintaxis, la semántica y la prosodia.

Siguiendo a Dell Hymes, Mannheim menciona “tres patrones esquemáticos”: una forma poética (unidades de líneas y versos), una forma de organización retórica (en secuencias) y una realización vocal (aspectos fonéticos asociados a las voces de los personajes de la narración). Desde la perspectiva de la etnografía de la comunicación, Mannheim considera que “el significado de la narrativa es una propiedad que emerge de la actuación, concebida como un evento social totalmente comprometido construido conjuntamente gracias a las acciones de todos los participantes en el evento” (1999: 54). Los participantes desarrollan sus roles mediante recursos lingüísticos y formales, además de que la narración necesita de una estructura participativa en la que los individuos tienen una ubicación social e historias específicas de interacción.

Mannheim propone analizar las narraciones orales partiendo de las siguientes propiedades:

(1) Aparecen incrustadas de manera natural en la conversación [...]. (2) Están organizadas en módulos [...] (3) Los módulos forman esquemas textuales interconectados [...] (4) Los esquemas interconectados organizan los discursos en torno a prácticas cotidianas (1999: 54-55).

A partir de un corpus de narraciones de la oralidad quechua, el autor demuestra cómo la narrativa de mujeres se relaciona a “un esquema interconectado de módulos que se refieren a la relación entre género, irrigación y el control sobre el agua” (1999: 55). Por ello, concluye que la estructura de las narraciones es inmanente a las actuaciones mismas.

Rosaleen Howard-Malverde (1999) en el artículo “Pautas metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea” sostiene que la relación entre la historiografía y las condiciones sociales de producción es mucho más marcada en la historia oral que en la historia escrita:

Una narración histórica oral –por mucho que trate de eventos y circunstancias supuestamente pasados– es necesariamente generada en un lugar presente y un tiempo actual relativos tanto al narrador hablante (productor del texto) como a sus interlocutores (receptores del texto), y en condiciones socioestructurales compartidas por estos actores. Por otro lado, difícilmente el proceso de enunciación del texto se efectúa sin que se introduzcan en él ciertos rasgos de la subjetividad del hablante. Difícilmente, en consecuencia, los eventos narrados (pasados) se desarticulan por completo del evento de la narración (presente). Se notan, al nivel del análisis lingüístico, huellas del proceso de enunciación en el enunciado; dicho de otro modo, se disciernen rasgos de la subjetividad del hablante en lo hablado, tanto gramatical como léxicos (1999: 140).

En los países andinos, la historia escrita es la historia oficial cuya función es conservar la colonización del territorio e incorporar a los grupos indígenas en un sistema sociopolítico unificado y homogéneo. Frente a ello, la historia oral tiene la capacidad de “ejercer una función política”, porque “actualiza la conciencia histórica” y posiciona “la voz de los sectores menos poderosos de la sociedad”. Esta particularidad recorre los discursos orales de las culturas andinas en el Perú y no solo se relaciona con la sola oralidad, pues también la escritura puede representar en dichos espacios el imaginario popular como también la escritura puede impulsar nuevas elaboraciones orales mediante procesos continuos de simbiosis dado que dicha relación “se vuelve un circuito de transmisión circular” (1999: 342).

Howard-Malverde contrapone dos tipos de metodologías que estudian el pasado histórico con enfoques diferentes: el enfoque historicista-reconstruccionista, que busca reconstruir la historia mediante la identificación de elementos verídicos en las historias orales, y el enfoque antropológico-construccionista, que asume la narración histórica oral como una construcción del pasado. Esta segunda opción es elegida por la autora:

El enfoque ‘construccionista’ enfatiza el papel de la historia oral como una práctica social y cultural sobre la base de una agenda política. Las categorías conceptuales que operan en ella permiten la expresión de una historia alternativa, que reivindica la identidad local, y que se opone a las versiones oficiales de la historia, nacionalistas y hegemónicas (1999: 142).

El interés de la autora es demostrar la dinámica de la historia oral desde el punto de vista de la relación entre texto y contexto, de la teoría de la enunciación, de la narración oral y de la actuación. Su propósito es estudiar la historia oral “como un proceso dinámico situado”, para lo cual distingue un nivel “macro”, que se refiere a la estructura global del texto, y un nivel “micro”, que comprende los principios organizadores del texto, como son el tiempo, el espacio, la persona, las categorías epistemológicas y la ideología sociocultural. El nivel gramatical y léxico forma parte del análisis de los cuatro principios indicados y, en el último, solo se aplica el nivel léxico. Mediante estudios de la historia oral del quechua de Huánuco, la autora demuestra que la narración revela “el modo de operar de la conciencia histórica colectiva en la imaginación de un individuo particular” (1999: 381); en el texto, el narrador se identifica con lo narrado, lo que se expresa en la enunciación y en la marcada subjetividad de su discurso.

Juan Carlos Godenzzi (1999) en el artículo “Problemas metodológicos del análisis del discurso” (1999), siguiendo la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, precisa “la naturaleza lingüística de la tradición”, lo que tiene que ver con el “tipo de interacción que se actualiza entre el objeto o texto del pasado y nosotros” y que se presenta como una “conversación” (1999: 273). Al igual que una conversación cotidiana, en la “interacción hermenéutica” que se establece entre el intérprete y los productos de la tradición, se desarrolla un proceso parecido: “[...] se da una mutua interpelación que apunta al logro de un entendimiento, el cual no reposa enteramente en el ‘texto’ ni en el intérprete, sino en el juego de preguntas y respuestas que va surgiendo de esa interacción” (1999: 274). Por ello, “la tradición es inseparable del lenguaje”, y dada su condición lingüística permite su transmisión e interpelación. Para la

comprensión de la tradición, se realiza la interpretación, proceso en el cual se requiere el manejo de las referencias históricas y de los conceptos que surgen de la interacción.

Para Godenzzi, al contar un hecho del pasado, se articula el pasado histórico y el presente de la enunciación: “No es posible contar hechos del pasado sin que participen en ello todos nuestros todos nuestros condicionamientos históricos y coacciones socio-culturales, nuestros deseos y preocupaciones, nuestros conceptos y categorías mentales” (1999: 277). En esa mirada, la tradición implica una conversación entre el pasado y el presente.

Basado en el análisis del discurso, Godenzzi considera estudiar la tradición oral andina desde tres niveles: pragmático, textual y lingüístico; el primer nivel permite conocer la interacción y entendimiento de los interlocutores (deixis, actos de habla, situación comunicativa); el segundo corresponde al análisis de las conexiones y estructura del discurso (coherencia, conectores, tipos discursivos, narración, diálogos, organización global del texto); el tercero se relaciona con la semántica léxica, la semántica gramatical, la sintaxis y los niveles fonético-fonológico y prosódico.

La etnopoética andina instituye una adecuada orientación para el estudio de los productos textuales de la tradición oral. Desde esta perspectiva, las marcas de la oralidad en el texto escrito como su presencia en los textos orales responden a una lógica discursiva que, a la vez, remite a la existencia de una determinada cultura del lenguaje en el mundo andino. Son los propios textos los que informan de la forma como la mente andina organiza la textualidad y la dinámica que sigue la tradición oral. La pertinencia de esta clase de estudios se explica porque presta atención al carácter coparticipativo en la construcción de las narraciones y su relación con estructuras de la conversación, en la que los narradores y los oyentes asumen un rol activo. En la

enunciación del discurso, se proyecta la subjetividad que modula los relatos orales de la vida cotidiana; dicha modulación también se encuentra en las historias orales que construyen el pasado desde el presente y desde la subjetividad de los sujetos.

1.3.2. Gonzalo Espino: el estatuto de la literatura oral andina

El libro *La literatura oral o la literatura de tradición oral* (2010a)²⁴ de Gonzalo Espino, que se enmarca dentro de la tendencia de la etnopoética andina, aborda la institución de la literatura oral en el espacio de la literatura hegemónica, las características que distinguen a la narración oral, la relación entre la tradición oral y la memoria popular, las estrategias narrativas de la oralidad andina y la *performance* del texto oral andino.

Espino llama la atención de la exclusión de que eran objeto la literatura oral y las expresiones nativas en el contexto social y cultural de la literatura escrita en los primeros decenios del siglo XX: “Las literaturas orales, vernáculas y nacionales, no son para la época ‘literatura’, no sólo porque no tienen escritura sino, y sobre todo, porque estas manifestaciones literarias corresponden a un segmento social identificado como los indios que, para entonces, eran considerados como incapaces para la producción estética” (2010a: 12).

El discurso canónico reproducía la discriminación social imperante al no considerar la inclusión de la literatura marginal, lo que, a la vez, se vinculaba con una imagen de nación pensada desde la ciudad letrada. Espino (2010a: 15-16) explica que esta idea estaba asociada a la “unidad nacional”, articulada sobre la lengua castellana que imponía una lengua literaria a través de la escritura, cuyas expresiones se ajustaban a modelos conservadores aceptados por la institución literaria. En ese espíritu de

²⁴ La primera edición del texto se publicó el año de 1999. Las citas se realizan de la segunda edición publicada el 2010.

exclusión, la literatura oral quedaba reducida a “folclor” como expresión de la cultura subordinada y era apreciada como exótica. Por ello, existió un “prejuicio” sobre la literatura oral, ya que prevaleció un “neoetnocentrismo que niega las capacidades estéticas a los productores de la cultura oral” (2010a: 20). Desde este punto de vista, se ha dejado de lado la trascendencia que tiene la oralidad para las culturas locales.

Desde la perspectiva de Espino, un acercamiento adecuado a la literatura oral debe considerar dos aspectos fundamentales: “evento y discurso”:

En tanto evento, la entendemos como fusión de circunstancias que hacen posible o visibilizan la producción del texto oral. Como discurso, toda literatura oral no es exactamente sólo lo que nos llega a nosotros sino aquello que se construye con el hablante en presencia inevitable de su auditorio, del oyente. Concurso sin lo cual no es posible la realización de cualquier forma oral, supone entonces siempre la presencia de alguien que narra y de alguien que escucha, una relación dialogante y activa (2010a: 20-21).

Espino (2010a: 35-37) precisa los elementos que intervienen en la narración oral: se observa la presencia de un narrador que cuenta la historia y de un receptor que esté atento al relato, existe un acuerdo tácito acerca del momento o de la particular circunstancia en que tendrá su curso la narración, la narración tiene lugar en un espacio adecuado, en el cual aflorará una especial relación entre el narrador y el receptor, y, a través de la historia oral, se instala una interacción entre el narrador y el público²⁵.

Espino caracteriza la peculiar realización de la narración oral del modo siguiente:

Se trata de una secuencia activa, dinámica. No es un monólogo, de allí la importancia de la performance, los gestos, el ambiente, todo, donde el que narra alterna siempre con el

²⁵ En la línea de Espino, Pablo Landeo analiza el funcionamiento del relato oral andino mediante el concepto de “willakuy” y distingue una mayor interacción entre los elementos que intervienen en el relato oral: “En el contexto de la tradición oral andina, es posible hablar de *willakuy* como forma discursiva del arte verbal andino en oposición al cuento moderno de Occidente, asociado a la escritura y cuyo soporte es el libro. El *willakuy* se halla vinculado con la memoria y la tradición de los pueblos andinos. De carácter eminentemente oral, el *performance* convoca necesariamente la presencia *willakuy-uyariq* (narrador-oyente) en recíproca dependencia e interacción conversacional. La materialización del evento solo es posible con la presencia de ellos, pues metafóricamente el *willakuy* es un tejido verbal (*away-awanakuy*) que exige la presencia de ambos personajes” (2014: [27]).

que escucha. El que escucha modula el relato, como el que narra tiene la palabra que nos hace ver aquello que no vemos ni sentimos (2010a: 39).

De acuerdo con el autor (2010a: 39-41), la literatura oral “es un tipo de discurso que no se codifica” y que puede experimentar cambios; se ha transmitido “a lo largo del tiempo por *la marca de la voz*” en un proceso generacional; esta forma es siempre “*la representación de una comunidad cultural*”; el texto oral se define por su “*condición popular*” y cada vez que se dice (ya sea, que se narre o se cante) constituye un “evento único”.

La literatura oral tiene un estatuto que no puede obviarse, cuyas condiciones deben ser consideradas cuando se estudian textos de la tradición oral. Espino (2010a: 46-47) conceptúa esta categoría: su “plasmación estética” se elabora desde “el habla”; su manifestación se desarrolla “como goce de la palabra, acto de confianza colectiva o ejercitación ritual”. La cuestión de la “representación de la palabra” se relaciona con el diálogo “cara a cara” o con la “voz registrada”, pero también la voz está mediada cuando es “reelaborada por la escritura”. El texto oral pertenece a “una colectividad”, expresa su identidad y es indisoluble de su contexto. Un punto importante del estatuto de la literatura oral se refiere a la condición de la “eficacia estética de la voz”, que deriva de su estructuración interna (que indica la poética con que se elabora) como de su vínculo con la comunidad.

Desde la perspectiva de Espino, “narrar” significa cultivar “el goce de la palabra”, que se refiere a una singular “conciencia estética del hablante”, lo que conlleva su valoración social en el seno de la comunidad: “Tal conciencia se puede entrever en esa suerte de registro que realiza de la oralidad literaria, la plasticidad con que modula su ‘texto’ para incorporar al público o la gracia con que va tejiendo la

historia a través de los distintos tonos de voz [...] o la inclusión del mundo que reconoce como suyo la comunidad” (2010a: 50-51).

La literatura oral actualiza en cada evento de la narración popular la memoria colectiva. Los textos de la tradición oral contribuyen a afirmar la continuidad de la historia local y la pervivencia de su tradición:

[...] constituyen una representación que los hace diferentes de otros textos al expresar valores, percepciones y maneras de vivir de quienes lo producen y hacen presente su mirada sobre el devenir de la historia. En esa memoria hablada se reconoce toda una colectividad que se diferencia de otras. En ésta reposa su historia no escrita, sus saberes inmemoriales y sus afectos interminables (2010a: 54).

La tradición oral revela “un pensamiento totalizador” y “contiene la memoria colectiva”, en la que se conoce la percepción de las comunidades locales sobre las tensiones sociales y el conflicto histórico que se instauró en nuestro país desde la invasión hispánica, por lo que su voz asume un carácter sublevante. Espino (2010a: 96-97) considera que la tradición oral es una estructura comunicativa que corresponde a formas tradicionales de transmisión del imaginario y memoria colectiva; esto es, tipos de textos que se dicen en una determinada comunidad cultural, que los conoce y los retiene en su memoria. Los relatos de la tradición oral no son estáticos, pues cada versión es siempre la versión de la tradición oral de un momento; en ese sentido, los relatos se revitalizan cuando tienen la oportunidad de volverse a contar, lo que revela, igualmente, la creatividad de quien los ejecuta.

Las ideas de Espino permiten explicar el funcionamiento de la literatura oral y la dinámica con que se desarrollan los textos de la tradición oral en nuestro país. Son aportes de valor la caracterización de los textos orales y del contexto de su producción en el marco de su *performance*, la precisión de la condición del texto oral como expresión del goce de la palabra, así como la articulación entre literatura oral y memoria

colectiva, desde la cual se da cuenta de las fricciones del país y se exige la construcción de la historia desde la perspectiva de los sujetos sociales de la marginalidad. Destacamos estos puntos que, además de orientar el estudio del discurso literario de origen andino, reivindican la verdadera dimensión de la literatura oral frente al discurso hegemónico en la literatura peruana.

1.4. Conclusiones parciales

El estudio de la tradición oral exige replantear la dicotomía oralidad / escritura, ya que esta oposición, debido a su carácter reduccionista y subalternizante, no permite apreciar en su debida dimensión el funcionamiento de los productos orales de los pueblos locales. Asociada con el primitivismo y considerada como el estadio previo a la escritura, sin capacidad de elaboración intelectual y reflexiva, la oralidad ha cobrado un giro notable al proponerse, por el contrario, su valoración mediante la afirmación de las literaturas alternativas y la reivindicación de formas literarias no canónicas en la literatura del continente. Ejerciendo una acción sobre la supuesta superioridad de la letra que se expresa en marcas que son propias de la voz, la oralidad realiza un efecto transculturante que reelabora la tradición escrita e impone la visión de la marginalidad.

Lo que se plantea es una relectura de la dicotomía, repensarla desde la línea de la intersección con el fin de analizar la nueva dinámica que se establece en los bordes de la escritura que resitúan el espacio de la letra y lo convierten en un lugar abierto donde se producen fricciones y tensiones en forma permanente. En este nuevo territorio, la voz reclama lo suyo e interviene en la construcción del sentido y del universo simbólico. La oralidad, así, opera un acto de resistencia y de transgresión. Lo primero vehiculiza la visión de los vencidos, pone de relieve la historia local y la memoria colectiva; lo segundo va paralelo de lo primero y actualiza formas discursivas, de expresión y de

lenguaje que subvierten la letra. Esto último se percibe en el ritmo, la tonalidad, la fonetización y el efecto acústico del tejido textual que inscribe en su cuerpo la modulación y la expresión de la cultura marginal. En el tejido textual de la novelística alegriana, se observan marcas de la voz que remiten a la cultura oral andina; la presencia decisiva de estos elementos articula la narrativa de Alegría con la tradición oral e interviene en la estructuración de sus novelas. Desde esta perspectiva, postulamos que la novelística alegriana se define en virtud de un principio fundamental que denominamos mimesis verbal andina.

CAPÍTULO II

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE CIRO ALEGRÍA

La recepción de la novelística de Alegría fue favorable desde un primer momento pese a que los críticos del *boom* cuestionaron su calidad literaria y unidad estructural. Si bien sigue pendiente una mayor reivindicación de su novelística, los estudiosos destacan sus méritos literarios, su aporte en el campo de la novela indigenista, su contribución en la formación de una conciencia crítica; también ponen énfasis en el registro del lenguaje popular, la función de los relatos orales, las tonalidades de la expresión y la relación entre la tradición oral y la memoria colectiva. Dichos rasgos afirman la modernidad de su proyecto novelístico en la literatura peruana. Luego de una presentación de los principales estudios sobre la obra del autor, se analiza la lectura sesgada que realizó cierto sector de la crítica literaria y se discute sobre la opinión de la crítica “canónica” en el Perú y los criterios de valoración en los fueros del *boom*, juicios que carecieron de sustento argumentativo serio. Frente a ello, se realiza un balance de las contribuciones críticas vinculadas con la investigación, las cuales demuestran que la novelística alegriana sigue mereciendo especial atención; estos estudios abordan el lenguaje, la función de la técnica en la construcción de sus novelas, el registro de la oralidad en su narrativa, los niveles de habla en sus personajes, la función de la narración oral, el rol del discurso festivo, los motivos literarios y la representación de la Amazonía en su obra.

2.1. Los estudios críticos sobre Ciro Alegría

La obra de Alegría, considerado “el primer novelista clásico en el Perú”²⁶, ha merecido diversos estudios realizados desde diferentes perspectivas. En dichos estudios, predominan una visión de conjunto sobre el significado de su obra, un interés por los aspectos formales y de construcción narrativa de sus novelas, la descripción temática del contenido desarrollado en su obra, la discusión sobre aspectos específicos referidos al nivel del acontecimiento, análisis sobre los relieves estilísticos y estéticos del lenguaje empleado en su narrativa, las relaciones de su novelística con el pensamiento ideológico y político, asedios a los valores sociales de su narrativa, acercamientos al carácter fundacional de la novelística alegriana en el contexto de la literatura latinoamericana, el sentido de la religión y del pensamiento mágico en sus novelas, entre otros puntos²⁷.

Las investigaciones sobre la narrativa de Alegría revelan, en general, un permanente interés por realizar una valoración múltiple y demuestran la recepción favorable que tuvo su obra por parte de la crítica literaria en el campo de los estudios de la literatura peruana²⁸.

La recepción crítica de la obra de Alegría en el campo académico es un claro indicador del temprano interés que despertó entre los investigadores de la literatura, tal como lo demuestran tesis desarrolladas en universidades de América y Europa, algunas

²⁶ Es una conocida frase con que Mario Vargas Llosa se refiere a Alegría en un artículo titulado “Ciro Alegría según Mario Vargas Llosa”, que se publica en el N° 22 de la revista *Caretas* en marzo de 1967.

²⁷ Es una propuesta de aproximación para enmarcar los diversos estudios realizados sobre la obra narrativa de Alegría.

²⁸ En esta sección de la tesis, solo hemos incluido algunos de los trabajos considerados medulares para comprender y valorar la narrativa de Alegría. Cabe señalar que son numerosos los artículos, secciones de libros, tesis y estudios críticos que abordan la novelística alegriana. Una amplia información sobre los estudios dedicados a su obra puede encontrarse en las sendas referencias bibliográficas que forman parte del libro *Para leer a Ciro Alegría* de Tomás Escajadillo (2007) y de la compilación de artículos de Alegría titulada *Novela de mis novelas* realizada por Ricardo Silva-Santisteban (2004). Igualmente, se puede revisar la información bibliográfica que ofrece César Toro Montalvo en el T. XII de *Historia de la literatura peruana* (1996) en la sección dedicada a Alegría y en la sección correspondiente a los estudios críticos sobre su obra en la edición crítica de *EMAA* realizada por Carlos Villanes Cairo (2000).

de las cuales se publicaron como libros. Estas investigaciones estudiaron diversos aspectos de la novelística alegriana y contribuyeron a aperturar el debate crítico en torno a ella. En la década del 50, se pueden citar seis tesis doctorales sobre la narrativa de Alegría: *L'indigenisme littéraire andin* ["El indigenismo literario andino"] de Henry Bonneville (1950), en la Universidad La Sorbona; *Ciro Alegría und sein Werk im Rahmen der spanisch-amerikanischen Romandichtung* ["Ciro Alegría y su obra en el marco de la novela hispano-americana"] de Hans Bunte (1956), en la Universidad de Hamburgo; *Las novelas de Ciro Alegría* de Matilde Vilariño de Olivieri (1955) y *El arte de novelar de Ciro Alegría* de Juan Collantes de Terán (1958), ambas sustentadas en la Universidad Central de Madrid; *La naturaleza en la obra de Ciro Alegría* de Grazia Sanguinetti (1959), en la Pontificia Universidad Católica del Perú; y *La serpiente de oro o el río de la vida* de Alberto Escobar (1959), en la Universidad de Munich.

El crítico francés Henry Bonneville, quien guardó estrecha correspondencia y amistad con Ciro Alegría, en su disertación doctoral *L'indigenisme littéraire andin* ["El indigenismo literario andino"] (1950, publicada en 1972), aborda el proceso que sigue la literatura indigenista y dedica una sección especial al análisis de la narrativa de Alegría. En el libro *Ciro Alegría y su obra dentro de la literatura hispanoamericana* (1961), el crítico alemán Hans Bunte ahonda en el valor testimonial de la trilogía novelística de Alegría en el propósito de dar a conocer la dramática realidad de la comunidad indígena y el conflicto que encara el indio frente al medio social y la naturaleza. El texto, que es un resumen de su tesis de Doctor en Letras (1956), estudia la estructura, las técnicas y las estrategias narrativas empleadas por Alegría en sus novelas.

La tesis de Doctorado en Letras de Matilde Vilariño de Olivieri (1955) ofrece una visión panorámica sobre la producción narrativa de Alegría. Publicada como libro

con el mismo título *Las novelas de Ciro Alegría* (1956), tuvo una segunda edición ampliada y que abarca el estudio de las obras publicadas del autor en forma póstuma (*La novelística de Ciro Alegría*, 1980). Es el primer libro orgánico escrito sobre la narrativa de Alegría; la autora sitúa la obra de nuestro escritor en el proceso de la narrativa indigenista en el Perú, estudia la realidad representada en su obra, analiza la temática y los motivos tratados en sus novelas, así como su vinculación con el folclor; igualmente, subraya el peculiar estilo de su prosa y los matices del léxico empleado por el autor, etc.

La tesis doctoral *La naturaleza en la obra de Ciro Alegría* de Grazia Sanguinetti (1959) es un estudio de un aspecto no tratado entonces sobre la obra alegriana y que se refiere a la representación de la naturaleza a partir del empleo de los medios expresivos y estéticos. El trabajo analiza los recursos descriptivos y estilísticos utilizados por el autor para reproducir la naturaleza con un valor estético e impresionista. En la plasticidad con que se describe la naturaleza, subyace el recuerdo de una atenta observación y contemplación de la realidad por parte del autor. La naturaleza se presenta en su dinamismo y plena de animación, aflora con vivo cromatismo en medio de sensaciones que reflejan el universo sensorial. No es un elemento decorativo; más bien, cumple un rol protagónico en el mundo ficcional alegriano. La prosa artística de Alegría reproduce su especial dinamismo, así como el universo sensorial mediante procedimientos fónicos, imágenes, metáforas, símiles, adjetivaciones y sinestesias. La investigación demuestra la calidad artística de la prosa alegriana para ofrecer una visión de la naturaleza en su dinamismo, vitalidad y en términos de impresionismo.

Entre los estudios dedicados a la valoración de la obra de Alegría, uno de los trabajos fundacionales que debe destacarse es la aludida tesis doctoral *La serpiente de oro o el río de la vida* de Alberto Escobar (1959) sobre el análisis literario y lingüístico

de la primera novela de Alegría. La investigación literaria del trabajo aparece publicada como una sección de su libro *Patio de Letras* (1965) y, más adelante, se publicaría dicho estudio literario conjuntamente con el análisis lingüístico de la novela con el título inicial de la tesis *La serpiente de oro o el río de la vida* (1993).

Una mención especial en los estudios críticos sobre Alegría son los aportes de Antonio Cornejo Polar. Su artículo “La estructura del acontecimiento en *Los perros hambrientos*” (1967)²⁹ es un notable trabajo que analiza, entre otros temas, el plano del lenguaje, el efecto de la sequía y la función de los relatos como instancias que pautan la configuración de la novela. En particular, Cornejo Polar señala que la composición narrativa de la citada novela reside en el empleo de dos procedimientos: la antítesis, que contrapone el inicial estado de bonanza con el paulatino desarrollo de la calamidad, y el retardamiento de las acciones, que tiene por finalidad acrecentar la tensión y crear el suspenso narrativo. El citado artículo demuestra, igualmente, el grado de dominio que poseía Alegría sobre la técnica narrativa.

Completan los estudios de Cornejo Polar sobre la narrativa alegriana los artículos “La dinámica de la realidad en las dos primeras novelas de Ciro Alegría”(1974)³⁰, que explica la condición estética de la representación en la novelística de Alegría, el vínculo que relaciona al hombre con la naturaleza, el afán por relatar lo que sucede en el acontecer diario en la vida de los pobladores y la visión de la existencia como una repetición constante de hechos que corresponden al orden natural; y “La imagen del mundo en *La serpiente de oro*”(1975)³¹, que analiza el tono evocativo con que Alegría escribe su primera novela, la identidad y las funciones del narrador, la

²⁹ Se publicó en la revista *Letras*, N°s 78-79 en 1967. Se encuentra incluido en *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

³⁰ Se publicó en el libro *La obra de Ciro Alegría* (1975), editado por la Universidad de San Agustín de Arequipa. Está incluido en *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

³¹ Se publicó en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 2, segundo semestre de 1975. Está incluido en *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

presencia de una doble norma lingüística que define el discurso del narrador y el de los personajes, y la singular gesta de los vallinos en su lucha contra la naturaleza.

Un lugar especial ocupa el sustancioso prólogo que el conocido crítico preparó para la edición de *EMAA* de la Biblioteca Ayacucho (1978)³². En este último estudio, Cornejo Polar aborda el contraste que se establece entre la vida de la comunidad y la vida en las haciendas, el carácter contradictorio de la sociedad peruana, el sentido del indigenismo en Alegría y el mensaje social de *EMAA*. Esta novela, considerada por Carlos García-Bedoya (2004) “la novela peruana más importante de todos los tiempos”³³, fue objeto de singular atención en los estudios críticos de nuestra literatura.

A estos trabajos se añaden las investigaciones de Tomás Escajadillo, verdadero artífice en la afirmación de una crítica comprometida en subrayar la calidad literaria de la novelística de Alegría y sus aportes en la narrativa peruana. Los estudios de Escajadillo comprenden su tesis de Doctor en Literatura titulada *La narrativa indigenista peruana y ocho incisiones* (1972), sobre cuya base se publicó el libro *La narrativa indigenista peruana* (1994); su imprescindible lectura sobre la tercera novela de Alegría en su libro *Alegría y El mundo es ancho y ajeno* (1983), revisado para ser reeditado con el título *Para leer a Ciro Alegría* (2007); y su libro *Mariátegui y la literatura peruana* (2004).

Es necesario indicar, además, que Escajadillo realizó una seria edición de *EMAA* (1994), que incluye un sustantivo prólogo y una rica y extensa bibliografía. Igualmente, editó, con el título *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004), los trabajos

³² Está incluido en *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004), que reúne otros textos de Cornejo Polar conjuntamente con los ya mencionados.

³³ García-Bedoya escribe: “En opinión muy personal, es ésta la novela peruana más importante de todos los tiempos; si bien puede afirmarse que la obra novelística global de Arguedas o de Mario Vargas Llosa resulta más sólida que la de Alegría, si se trata de destacar una sola novela mi elección recaería sin duda en *El mundo es ancho y ajeno*” (2004: 234-235).

que Cornejo Polar escribió sobre la novelística del célebre escritor mencionados en los párrafos anteriores. Numerosos escritos en periódicos y revistas especializadas, así como disertaciones y conferencias magistrales sobre la obra de Alegría, complementan su labor crítica y testimonian un rigor ejemplar en el campo de la investigación académica.

La *Revista de Cultura Peruana* dedicó los números 11-12 de 1967 a Alegría como un homenaje a su memoria; incluye el prólogo de Arturo del Hoyo a la edición de las *Novelas completas* (1959) del autor, poesías de Alegría y una entrevista a Dora Varona, viuda del novelista. Cabe mencionar la publicación de dos volúmenes de estudios dedicados a la obra de Alegría aparecidos en los años 70: la compilación *Ciro Alegría. Trayectoria y mensaje* realizada por Dora Varona (1972), que reúne trabajos de Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo, Winston Orrillo y Mario Vargas Llosa, entre otros; y el volumen *La obra de Ciro Alegría* (1975), publicado por la Universidad de San Agustín de Arequipa, que incluye las ponencias presentadas en un simposio celebrado en 1974; entre estas, se encuentran contribuciones críticas de Antonio Cornejo Polar, Jorge Cornejo Polar, Edmundo Bendezú, Tomás Escajadillo, Alejandro Losada, Tito Cáceres y Xavier Bacacorzo.

Del último volumen, podemos citar dos estudios críticos: “Notas sobre la teoría novelística de Ciro Alegría” de Jorge Cornejo Polar (1975) y “Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana” de Alejandro Losada (1975). El primer trabajo nos brinda un acercamiento a las reflexiones de Alegría sobre temas relacionados con la novela; entre otros puntos, aborda la experiencia vivencial de Alegría como fuente de su creación, el sentido del realismo en la novelística alegriana, las características del personaje literario, la técnica literaria y la función social del indigenismo. El segundo trabajo establece una clara diferencia entre la narrativa

experimental que surge con los escritores del *boom* y la narrativa de la época de Alegría sobre la base de cómo cada una de estas dos orientaciones de la narrativa asume la representación del referente. En ese sentido, Losada afirma que la nueva novela crea mundos existentes solo en el lenguaje y la subjetividad, en tanto que Alegría se aleja de ese autotelismo y apuesta por el referente social e histórico.

La tesis de Bachiller en Literatura de Eduardo Urdanivia (1975) titulada *¡Tierra! ¡Defendamos! Análisis e interpretación de “El mundo es ancho ajeno”* explica la relación de contraposición que se establece entre las clases sociales representadas en la novela y el antagonismo económico que se desarrolla entre ellas. Dichos planteamientos se complementan con las ideas que el crítico desarrolla en los artículos “Para una nueva lectura de Ciro Alegría” y “Actualidad de Ciro Alegría” publicados en su libro *La caza del unicornio* (1994). En una línea similar a la que desarrolla Urdanivia, se encuentra la tesis de Bachiller en Literatura *La comunidad indígena en “El mundo es ancho y ajeno”* de Goran Tocilovac (1975), que analiza el funcionamiento de la comunidad de Rumi y su organización social, económica y administrativa.

También en los años 70, la obra narrativa de Alegría es objeto de tesis doctorales en España: *La sociedad peruana de Ciro Alegría* de María del Carmen Casado (1970) y *El indigenismo de la novela de Ciro Alegría* de María Isabel Pérez de Colosia (1972), sustentadas en la Universidad Complutense de Madrid.

El estudio de Edmundo Bendejú (1992) sobre *EMAA* en el marco del volumen titulado *La novela peruana. De Olavide a Bryce*, que revisa los principales textos del campo novelístico peruano, es una relectura que se detiene en explicar el estilo y las técnicas utilizadas por el autor, así como en analizar la estructura de la novela, su

carácter de novela-río, la función de las diferentes historias de los protagonistas del drama novelado y el sentido de lo trágico que se desarrolla a lo largo de la narración.

El libro de memorias de Alegría *Mucha suerte con harto palo* (1977) publicado por su viuda Dora Varona reúne importante información sobre la trayectoria vital y creativa del autor mediante una edición de cartas, prólogos, crónicas, episodios de sus novelas, etc. A ello se suma *La sombra del cóndor*, que es la biografía de Alegría escrita también por Dora Varona (1993); el texto permite conocer etapas de la vida del escritor y ofrece informaciones referidas a la producción y recepción de su obra narrativa. A este conjunto de trabajos se agregan, igualmente, los prólogos que escribe Carlos Villanes a la edición crítica de *LPH* de la editorial Cátedra (1996) y a la edición crítica de *EMAA* publicada por Ediciones de la Torre (2000). Desde una perspectiva jurídica, Iván Rodríguez Chávez (2003) estudia, en su libro *Literatura y derecho*, la función del derecho y la ley en *EMAA*. Ricardo Silva-Santisteban (2004b), por su parte, en “La narrativa de Ciro Alegría”, publicada como prólogo del libro *Novelas y cuentos*, antología de la prosa alegriana, demuestra la unidad estructural y temática de *LSO*, *LPH* y *EMAA*.

Al cumplirse cien años de su nacimiento, se realizó el año 2009 un homenaje a Ciro Alegría en Huamachuco como parte del VIII Encuentro Nacional de Escritores Manuel Jesús Baquerizo. El libro con las ponencias del evento se titula *El otro margen* 2, (2010) y comprende artículos de Tomás Escajadillo, Gonzalo Espino, Nécker Salazar, Giuliano Terrones, Néstor Espinoza, Manuel Marticorena, Macedonio Villafán y Jacobo Alva. De igual modo, cabe añadir el homenaje que organizó para celebrar dicha conmemoración la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que publicó los trabajos de Miguel Ángel Huamán, Tomás Escajadillo, Carlos García-Bedoya y Manuel Larrú en el número 115 de la revista *Letras* (2009).

Con motivo del centenario, Manuel Marticorena (2009) publicó el libro *Ciro Alegría y la Amazonía peruana*, que estudia la visión sobre la selva amazónica en la narrativa alegriana, su relación con las fuentes orales, las características lingüísticas del lenguaje recreado por el autor y su valoración de la literatura amazónica.

La Universidad Privada Antenor Orrego publicó el año 2009 el Volumen 20–Segundo Número de la *Revista Pueblo Continente* dedicado como homenaje a Alegría con motivo de la conmemoración de su natalicio. Entre los trabajos incluidos en la publicación, destacan los estudios de Gonzalo Espino, Danilo Sánchez Lihón, Teodoro Rivero-Ayllón, Luzmán Salas, Jesús Cabel Moscoso y Saníel Lozano.

Entre los eventos realizados con motivo de dicho centenario, se desarrollaron homenajes a Alegría en la ciudad de Trujillo y en Cajamarca³⁴. En esta última ciudad, se desarrolló el IV Encuentro de Narradores Peruanos, que reunió a escritores y críticos literarios, como Ricardo González Vigil, Marco Martos, Luis Enrique Tord, Mario Guevara, Miguel Gutiérrez, Rodolfo Hinostroza, Carlos Eduardo Zavaleta, Dora Varona, Enrique Rosas Paravicino, Félix Huamán, Saníel Lozano, Jesús Cabel y Dimas Arrieta; se presentaron ponencias que discutieron en torno a la narrativa alegriana y se ofrecieron nuevas rutas para su relectura.

El testimonio ofrecido por Miguel Gutiérrez (2011) en el referido evento de Cajamarca nos permite apreciar el impacto de la novelística de Alegría en la formación de los narradores peruanos hacia mediados de la centuria pasada. Gutiérrez lo llama “mi primer maestro” por las enseñanzas que significó para él la lectura de sus novelas; en particular, *LPH* representó un importante aprendizaje para el autor de *La violencia del tiempo*:

³⁴ No se han publicado hasta la fecha las actas con las ponencias de dicho encuentro de escritores.

En primer lugar, entendí que contar una historia es un arte y que contarla mediante la escritura depara un placer ilimitado parecido a la felicidad; en segundo lugar, descubrí que personajes de extracción popular, incluso si pertenecen a los estratos más bajos de la sociedad, pueden ser protagonistas con el mismo derecho que personajes encumbrados [...]; en tercer lugar, la lectura de *LPH* ensanchó notablemente mi visión del Perú, de modo que Piura [...] ni era el centro del universo, ni siquiera el centro del Perú. En realidad, el Perú se me reveló como una realidad hermosa, compleja, atroz y sublevante. La última de estas primeras enseñanzas de la novela de Ciro Alegría fue realmente asombrosa: descubrí que en Piura había también indios (2011: 330).

Las palabras de Gutiérrez valoran aspectos claves que encuentra en la obra de Alegría (el arte de narrar, la relevancia de los personajes marginales y la visión crítica de la realidad social y del indígena), que merecen su aprecio, porque le permiten un mejor conocimiento de la literatura. Además de ello, Alegría es un verdadero modelo de escritor comprometido para Gutiérrez:

Fue a partir de la lectura de las novelas de Ciro Alegría en que empecé a interesarme por las ideas políticas y en general por las ideologías, que hasta entonces me parecía que conformaban un mundo completamente lejano, remoto [...]. Por eso, Alegría fue también mi primer maestro al proponerme un cierto modelo de escritor en el que actuaban tanto el imperativo creador, artístico, literario, como el imperativo social, político y moral (1911: 350).

De acuerdo con Gutiérrez, la épica social que desarrolla Alegría en su novelística transmitía la posibilidad de asumir la rebelión como una vía válida para cambiar el orden injusto que vivía el país. Alegría representaba para él el escritor que había actuado asumiendo un espíritu de lucha, enfrentándose a la persecución política, la cárcel y el destierro.

Tanto las publicaciones como los actos de homenaje a Alegría demuestran la vigencia de su narrativa y el interés que sigue generando su lectura entre los lectores y los estudiosos. Los trabajos publicados retoman líneas críticas desarrolladas en el campo académico, como la influencia de la tradición oral, la composición de la novelística alegriana, el tópico de la justicia, la refracción de la realidad social en la

obra alegriana, entre otros puntos. Además, las investigaciones aperturan otros temas de discusión a partir de nuevas propuestas de lectura, como también se amplían o se complementan estudios previos mediante otras perspectivas. En esa línea, los trabajos estudian, entre otros temas, el bandolerismo y su filiación con textos de la literatura andina, el estatuto del narrador alegriano en relación con el narrador oral, la ficción y la realidad en la novelística alegriana, las fuentes de la obra alegriana, el vínculo entre la narrativa alegriana y el universo amazónico, la caracterización lingüística del castellano en las novelas del autor, el sentido del discurso crítico y burlesco en la obra del autor, la visión de la ecología en el universo alegriano, y la relación entre la literatura infantil y juvenil y la obra literaria de Alegría.

2.2. La sesgada crítica sobre la novelística de Ciro Alegría

Es importante conocer la valoración que la supuesta “autoridad académica” realizó sobre la narrativa de Alegría en los predios del “canon” de la literatura. En ese sentido, tanto un sector de la crítica nacional como latinoamericana arrogándose ser “voces” de la “legitimación” se autofacultaron de cierta autoridad para cuestionar el arte narrativo de Alegría, relativizar sus méritos literarios y desvirtuar la calidad de su novelística. La evidente intención de encontrar aparentes deficiencias en la narrativa alegriana así como el propósito de situarla en un nivel de inferioridad desde el punto de vista técnico respecto de la exitosa novela del *boom* latinoamericano fueron el sustento de una crítica que se resistió en determinado momento a reconocer calidad literaria a la obra alegriana.

Aun cuando dicha sesgada valoración es fácilmente rebatible, como lo han demostrado los estudios de Cornejo Polar (1967, 1974, 1975, 1978)³⁵ y Escajadillo

³⁵ Son los trabajos mencionados anteriormente y que se hallan reunidos en *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

(1983), permite ver, sin embargo, un trasfondo de arraigado prejuicio en el concierto de la literatura peruana y latinoamericana con relación a la narrativa alegriana. Un claro indicador de la sesgada recepción de dicha novelística es creer que la calidad de un texto literario depende directamente de sus formas de composición, y, peor aún, asumir que la estructura del texto debe corresponder a supuestas estructuras modélicas de novelas que han alcanzado el éxito y que han sido objeto de reconocimiento por la crítica “especializada”.

En esa perspectiva, si bien las formas de novelar pueden experimentar nuevas estructuras y complejizarse en el aspecto temático y técnico, cabe precisar que esa condición no puede invocarse para desautorizar o deslegitimar la singularidad de una novela o la producción total de un escritor. Asimismo, es necesario puntualizar que la poética de la novela o las concepciones dominantes del arte novelístico sugieren ser evaluadas en el contexto de su tiempo y en relación con su horizonte literario. Por ello, se comete un error cuando se busca desvirtuar sus peculiares características con el ligero procedimiento de contrastarlas con poéticas y credos estéticos de otros periodos literarios. Al respecto, podemos tomar como muestras de la sesgada crítica que existió en torno a la obra de Alegría tanto los juicios de Luis Alberto Sánchez como las opiniones de los críticos del *boom* de la novela latinoamericana.

Es un error también creer que la literatura debe “reflejar” directamente la realidad histórica obviando que es un universo ficcional, condición que, no obstante, no impide que guarde relación con el referente real. Este último punto nos lleva a replicar las reflexiones de Lewis Taylor sobre la naturaleza del realismo literario de la novelística alegriana.

2.2.1. Los juicios de Luis Alberto Sánchez

Consideramos como punto de referencia revisar los planteamientos que realiza Luis Alberto Sánchez en dos de sus libros más citados: *La literatura peruana* (1981) y *Escritores representativos de América* (1972). Si bien Sánchez reconoce la calidad literaria de la producción de Alegría, los conceptos con los cuales evalúa la obra de Alegría son disímiles y carecen de uniformidad en la formulación de los criterios que emplea para juzgar la narrativa alegriana. El historiador de la literatura valora positivamente algunos elementos de la novelística del autor, cuestiona otros, disiente de las opciones narrativas de Alegría, critica supuestas fallas en la composición de su obra y conjetura acerca de las razones que explicarían la temprana conclusión de la producción narrativa del autor.

En *La literatura peruana*, Sánchez reconoce la condición de Alegría como narrador nato: “Si, como ha dicho Ortega, la esencia de la novela está en la narración en sí, nadie dudará de que Alegría es novelista auténtico” (1981: T. V, 1446). Igualmente, valora aspectos claves de su novelística, como el tono poético del lenguaje y el conocimiento de la técnica; destaca la lectura y la familiaridad de Alegría con autores de la novela moderna y demuestra que el autor poseía una gran capacidad para desarrollar proyectos novelísticos cada vez más ambiciosos. Para Sánchez, son tres los factores que impulsan la actividad literaria de Alegría:

Es curioso, factualmente, que los tres libros (no póstumos) de Alegría fermentaron mientras él fue aprista, estuvo desterrado y contó con la eficaz colaboración de Rosalía Amézquita su prima y su primera esposa. Desaparecidos casi simultáneamente los tres factores, Ciro Alegría siguió viviendo pero ya no como escritor: una vida bohemia, no de creación. De esto se infiere que su obra tiene una sólida base vital y romántica; que se nutre de nostalgia y de recreación (1981: T. V, 1549).

Consideramos que la experiencia vital es fundamental en la producción de un escritor, pero sería un error vincular el éxito de la creación de Alegría con su pertenencia al

aprimo, ya que, más allá de su relación partidaria y amical con políticos peruanos, lo determinante en su proceso como creador fue su innata capacidad narrativa. Es cuestionable el juicio de Sánchez, ya que asume equivocadamente que la obra del autor debe ser una reproducción mecánica y directa de las condiciones sociales, personales y políticas que lo rodean; si bien estas condiciones pueden ser desencadenantes del proceso creador, no necesariamente la creación debe ser un “reflejo” exacto de aquellas. En el pensamiento de Sánchez, existe un exceso de “biografismo”, que hace prevalecer una relación homologante entre la biografía del autor y el texto literario, con la consiguiente negación o limitación de mediaciones de posibles reelaboraciones estéticas o ficcionales. Desde la teoría de los “campos de referencia” propuesta por Benjamín Harshaw³⁶, el texto literario establece una relación con un referente real que se reelabora mediante la ficción.

En *Escritores representativos de América*, Sánchez plantea una hipótesis que trataría de explicar la falta de continuidad de la narrativa de Alegría, la que dejó de tener títulos tan valiosos una vez publicada su famosa trilogía novelística. La hipótesis de Sánchez plantea que el autor fue un “memorialista”:

Ciro Alegría escribió a base de recuerdos demasiado frescos; no tuvo tiempo o voluntad para almacenar y acendrarlos; no se sintió obligado a esperar el proceso de envejecimiento de aquel mosto que debía servirse añejo; todo lo quiso como periodista: la muerte frustró cualquier rectificación saludable. [...] Para nosotros, Ciro Alegría no fue totalmente un creador, sino más bien un insigne memorialista. Tenía una memoria prodigiosamente sensible, tanto que sus frutos se confunden con los de la fantasía (1972: 47).

³⁶ En el artículo “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas” (1997), Antonio Garrido Domínguez analiza, entre otros temas, la relación entre la realidad y la ficción, la naturaleza ficcional de la literatura, la noción de mundo posible, el carácter autónomo del texto literario frente a la tradición mimética de la literatura y la condición de los enunciados del discurso literario. Uno de los puntos vinculados con la teoría de la ficción es la noción de “campos de referencia”, que desarrolla Harshaw en el artículo “Ficcionalidad y campos de referencia” (1997). Para Harshaw, los textos literarios instituyen un campo de referencia interno, lo que significa que crean su propia realidad, seleccionan determinados hechos de la realidad fáctica, humana y social, y establecen un universo ficcional autónomo. El campo de referencia externo es exterior al texto literario, comprende el mundo real, la historia, la sociedad, etc.; el texto literario es paralelo a dicho campo de referencia, pero, sin llegar a fundirse con este, tiene, sin embargo, elementos compartidos.

Según Sánchez, su talento residía básicamente en hilvanar con singular maestría los recuerdos que conocía a través de narraciones que había oído en su niñez y en la hábil selección de escenas que se adecuaban a sus propósitos narrativos. Su capacidad creativa estaba, en tal sentido, en relación directa con este poder de evocación y con la habilidad para organizar esos relatos. Sánchez intenta explicar la falta de continuidad en la narrativa de Alegría planteando como argumentos que ya Alegría habría agotado, después de haber publicado su famosa trilogía novelística, los recuerdos de una niñez vivida en medio de la naturaleza y el paisaje.

La hipótesis de Sánchez implicaría que sería plausible dudar sobre las posibilidades de la inventiva personal de Alegría, lo que es inadmisibile, ya que el autor había demostrado una gran capacidad creativa, que seguía latente en los proyectos literarios que tenía en plena realización. Debemos también indicar que Alegría había alcanzado una notable madurez literaria y sus textos, tanto sus novelas como sus cuentos, son obras logradas que demuestran su genialidad como creador. Su trilogía novelística y, por ejemplo, *Calixto Garmendia*, por citar uno de los relatos cortos que escribió, evidencian esa especial condición. En tal sentido, consideramos que es una mirada “reduccionista” hacer depender la capacidad narrativa de Alegría al sentimiento evocativo.

Para Sánchez, al desaparecer la nostalgia que el autor sentía por la época de su niñez y por su tierra, y al convertirse en un escritor ya famoso y no estar sometido a las exigencias de presentarse a concursos literarios “con plazo a punto de cerrarse”, la nueva situación personal de Alegría habría influido para que dejara de escribir³⁷.

³⁷ En el artículo periodístico, “Notas sobre Ciro Alegría”, publicado días después de la muerte de Alegría, Sánchez expresa una opinión similar: “La muerte ha puesto término oficial a la vida de un escritor que, literariamente había dejado de existir hace un cuarto de siglo. Ciro Alegría estaba sobreviviendo a su magnífica obra. [...] He dicho varias veces que Alegría no era un novelista auténtico, siendo un magnífico narrador [...] por cuanto poco es lo que crea ante lo mucho que evoca”. En: *Correo*, Lima, 21 de febrero de 1967, p. 6.

No podemos negar las peculiaridades que envolvían la atmósfera del proceso de escritura creativa de Alegría, la cual, como se sabe, estaba signada por las exigencias del momento y por el objetivo de tener que presentarse eventualmente a concursos. Creemos que las múltiples circunstancias por las que atravesó la vida de nuestro escritor y sus numerosas responsabilidades tanto académicas como políticas fueron factores decisivos que limitaron su dedicación a la literatura y mermaron el tiempo que hubiera dedicado a la plasmación de más obras, lo que, sin embargo, no anula su genio creador. Además, como bien lo decía Alegría, tenía proyectos, esbozos, narraciones y otros escritos que, sin embargo, no llegaron a concretarse y quedaron como textos inconclusos.

La siguiente declaración del novelista que data de 1947 es reveladora del estado en que se encontraba su proceso creador, así como nos brinda información sobre su nivel de autoexigencia en la composición de nuevas novelas:

Esa facilidad según la cual escribí, por ejemplo, el capítulo “Sangre de caucherías” en un día, se me ha esfumado. Cada día estoy más descontento de mi trabajo, rehago y corrijo, enfoco de diez maneras un mismo tema, y por último lo abandono. Esta ha sido una de mis angustias de los últimos años. Así tengo tres novelas comenzadas y no sé cuándo las terminaré. La que más me gusta se llama *El cajón de muerto*... En el fondo, creo que lo que realmente pasa es que cada vez me doy cuenta del problema de la novela y de la incipiencia de la nuestra en general. Estoy entre perplejo y esperanzado. A veces me entran ganas de callarme. A veces, quiero acometer una empresa grande y hacer algo bueno. Espero que la voluntad y la suerte me acompañen para que sea esto último (1977: 250).

Tres puntos nos llaman la atención de la cita que pueden aclararnos las razones por las que Alegría no publicó más novelas en vida. En principio, queda claro que el autor tiene varios proyectos en curso, pero no se siente convencido con el estado de sus avances. Por otro lado, al escritor le preocupa el nivel que pueden alcanzar sus textos en relación con el estado de la novela como género en esos años. Por último, Alegría tiene plena conciencia de sus posibilidades para lograr un texto óptimo.

Al respecto, entre 1941, año en que publica *EMAA*, y 1967, el año de su muerte, Alegría comenzó a escribir varias novelas, que no llegó a concluir. Basándonos en el libro de memorias del autor *Mucha suerte con hartito palo*, sus declaraciones y disertaciones, y de acuerdo con las informaciones que nos ofrece Dora Varona en “Trayectoria cronológica de Ciro Alegría” (1972) y en la biografía del autor titulada *La sombra del cóndor* (1993), y las cronologías de Cornejo Polar (1978) y Carlos Villanes (1996)³⁸, Alegría escribió avances de los siguientes textos novelísticos³⁹: *Los viajeros iluminados* y *Las piedras solas* (1948), *El hombre que era amigo de la noche* (1949), *El alma errante*, *El cholo abatido* y *Cosas de Manhattan* (1950), *Lázaro* (1953), *El dilema de Krause* (1954), *Siempre hay caminos* (1961) y *Fitzcarrald un pionero de la selva* (1962)⁴⁰.

Para Miguel Gutiérrez (2011), estos proyectos literarios tenían por finalidad realizar una ampliación del universo narrativo mediante la incorporación de nuevos escenarios y personajes, a lo que se sumaba el empleo de nuevas técnicas y formas de narrar⁴¹. Ello demuestra que el genio creativo de Alegría se mantuvo constante y que no cesó después de que alcanzó la fama como escritor⁴².

³⁸ La cronología de Cornejo Polar (1978) figura en la edición de *EMAA* de la Biblioteca Ayacucho y la de Villanes (1996) aparece en su edición de *LPH* de la editorial Cátedra.

³⁹ Además de las referencias a sus proyectos novelísticos en su libro de memorias, el autor ofrece más información en una entrevista de Edmundo Bendejé (1965), en su conferencia del año 1966 en el ciclo *Motivaciones del autor* (1989) y en la correspondencia que sostuvo con Henry Bonneville.

⁴⁰ Las novelas de Alegría que fueron publicadas después de su muerte por Dora Varona, su viuda, son *Lázaro* (1973), *El dilema de Krause* (1979) y *Siempre hay caminos* (1988). Si bien los textos póstumos de Alegría tienen diversa naturaleza en su composición y, en varios casos, puede asumirse que el estado en que se publicaron no era el mejor, Ricardo Silva-Santisteban (2004b), no obstante, pondera la calidad literaria de la novela corta *Siempre hay caminos*. Por otro lado, en un estudio titulado “Lázaro y la revolución de Trujillo”, Margarita Giesecke (1996) explica que, en la novela *Lázaro*, Alegría se propone ofrecer una mirada sobre la realidad nacional en su conjunto ampliando el ámbito de la narrativa indigenista, lo que se lograría mediante la narración de las contradicciones sociales y políticas del país.

⁴¹ Gutiérrez precisa la continuidad de la escritura de Alegría: “Nunca, creo yo, Ciro perdió su poder creativo, nunca le faltaron historias vitales y apasionantes que contar, y siempre fue capaz de crear personajes carnales y llenos de vida que se nos imponen por su solidez física y por su voces y acciones. Por los capítulos que han quedado de sus proyectos novelísticos, Alegría extendió con solvencia su universo narrativo y utilizó con admirable artesanía algunos de los recursos técnicos de la novela joyceana” (1911: 346).

⁴² Además de los proyectos novelísticos, el cultivo del relato corto fue otro dominio del autor que no cesó en su producción literaria, como lo demuestran los cuentos, relatos y leyendas que publicó en vida en

En lo que atañe a los procedimientos de la narración, Sánchez (1972:60) describe las técnicas narrativas utilizadas por Alegría y demuestra que guardan importante filiación con los procedimientos que utilizaban entonces los más prestigiosos escritores contemporáneos como John Doss Pasos, Thomas Mann, etc., lo que haría insostenibles las objeciones que se formularon sobre la estructura de sus novelas.

Sin embargo, con relación a *EMAA*, Sánchez juzga la estructura de la novela con cierta ambivalencia. En *La literatura peruana*, considerando que los personajes Rosendo Maqui y el Fiero Vásquez tienen historias separadas, sostiene:

Se ha dicho que *El mundo es ancho y ajeno* consta de dos novelas en un solo libro. *Confesamos nuestro error*: es una novela unitaria, a la que se entra por dos puertas, que conducen a un mismo aposento central: la muerte casi simultánea de ambos personajes lo comprueba. Se une en el desenlace y en varias peripecias, Rosendo Maqui y “el fiero Vásquez” (1981: V, 1550; subrayado nuestro).

La atingencia que quiere “corregir” Sánchez, sin embargo, no se oculta cuando prefiere que la novela solo debía centrarse en la historia de Rosendo Maqui y la comunidad de Rumi, tal como lo sostiene en *Escritores representativos de América*:

Ahí pudo terminar la novela. Alegría se embriagó de su propósito y de sus éxitos anteriores y, conociendo la debilidad de los editores y críticos norteamericanos por las novelas caudalosas, e impedido él mismo por la necesidad de manifestarse *ad integrum*, no vaciló en ligar el relato con el centro de Rumi y en Rosendo Maqui, con el de los bandoleros y salteadores, aspecto más criollo que indígena, cuyo centro era el Fiero Vásquez (1972: 59).

Para Sánchez, habría, de todas maneras, un “error” al fusionar ambas historias, porque la trama referida al primer núcleo temático contrasta con el tipo de episodios que se relatan en la segunda historia. Consideramos que la referencia a aspectos editoriales y externos a la novela deja en un segundo plano la unidad estructural de *EMAA*. La crítica

periódicos y revistas. Estos textos están recopilados en *Duelo de caballeros* (1963), publicado en vida del autor, *La ofrenda de piedra* (1969) y *Sueño y verdad de América* (1969) y *7 cuentos quirománticos* (1978), publicados por Dora Varona. Sobre su calidad literaria en el cuento, González Vigil llama la atención sobre la falta de una justa valoración crítica del talento de Alegría en el género del cuento, por lo que afirma que es un “cuentista por descubrir en la magnitud literaria, y originalidad artística, que corresponde” (2007: 6).

literaria posterior demostró la unidad de la novela y las posibilidades de lectura que ofrecen las alternativas encarnadas por Rosendo Maqui y el Fiero Vásquez frente al conflicto que vive la comunidad de Rumi⁴³.

Con respecto a la lectura que realiza Sánchez al estudiar *EMAA*, no encontramos mayor referencia a cuestiones sustantivas como los aspectos ideológicos que sustentan el contenido de la novela y que corresponden al debate del problema indígena; tampoco se formula una interpretación acerca de la dimensión social y simbólica de los personajes más allá de su significado esencial; por otro lado, en las apreciaciones de Sánchez, se discute muy poco en torno a la visión prospectiva que proyecta la novela en relación con la condición social de los indios. Se hallan ausentes, asimismo, apreciaciones globales sobre la obra de Alegría que afirmen su valor en el marco de los intentos de reivindicación de la comunidad indígena y de los derechos de los indios, por los que abogaban los pensadores y ensayistas peruanos entonces. Los juicios de Sánchez, igualmente, obvian evaluar el mensaje social de la novela y sus repercusiones en el plano intelectual y político.

De esta manera, Sánchez regateó el reconocimiento a Alegría, tal como lo dice Carlos Eduardo Zavaleta (2001) en su artículo “Perú novela con novelista”⁴⁴. La valoración de Sánchez se mantuvo sin mayor variación si revisamos las ediciones de su *Literatura peruana* de los años 1965, 1975, 1981 y 1989, donde se subrayan los mismos juicios sobre el autor de *LSO*.

2.2.2. Los juicios de los críticos del boom

En Latinoamérica, la recepción crítica de la obra de Alegría fue, en alguna medida desfavorable, pues los historiadores de la literatura hispanoamericana como, por

⁴³ Como se ha mencionado, Escajadillo (1983) y Cornejo Polar (1978), por ejemplo, se encargaron de desvirtuar las objeciones que se formularon en contra de las deficiencias formales de la novelística de Alegría.

⁴⁴ Zavaleta, Carlos Eduardo (2001) “Perú novela con novelista”. En: *Alma Mater*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 20, Lima, julio de 2001. Cf. p.77.

ejemplo, Enrique Anderson Imbert, y los críticos del *boom* de la novela hispanoamericana, como Mario Vargas Llosa, Emir Rodríguez Monegal y José Donoso, mostraron una actitud negativa⁴⁵.

En un conocido estudio sobre las fases en la evolución de la narrativa hispanoamericana, Vargas Llosa (1991[1969])⁴⁶ delinea en su proceso cronológico tres momentos que corresponden al modo como se encaraba la realidad y a los procedimientos con los cuales se materializa la narración. Estas fases comprenden tres tipos de novelas: “novela refleja, novela primitiva y novela de creación”. El novelista peruano privilegia como forma canónica del arte novelístico la tercera fase, esto es, la “novela de creación”, que equivale a decir novela moderna.

La “novela refleja” corresponde al primer momento de la novela en la literatura hispanoamericana. Con esta denominación, Vargas Llosa desmerece el desarrollo de la prosa en el siglo XIX en nuestro continente y solo reconoce calidad a la novela en lengua portuguesa. Considera que los escritores latinoamericanos se nutrieron de influencias europeas, en los temas, el estilo y las técnicas, desarrollaron proyectos literarios de contenido histórico y social, y tuvieron preferencia por el valor referencial de la literatura:

Pero ninguno de nuestros narradores románticos o realistas fraguó un mundo literario universalmente válido, una representación de la realidad, fiel o infiel, pero dotada de un poder de persuasión verbal suficiente para imponerse al lector como creación autónoma. El interés de sus novelas es histórico, no estético, e incluso su valor documental es reducido: refleja, sin punto de vista propio, nos informan más sobre lo que sus autores leían que sobre lo que veían, más sobre los vacíos culturales de una sociedad que sobre sus problemas concretos (1991 [1969]: 360).

⁴⁵ Seguimos en esta sección los cuestionamientos que realiza Escajadillo a las críticas del *boom* en “Introducción” a *Alegría y El mundo es ancho y ajeno* (1983).

⁴⁶ Vargas Llosa, Mario (1991 [1969]) “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. En: Klahn, Norma y Wilfredo Corral (Comps.) *Los novelistas como críticos*. T. II. Cf. pp. 359-371. El artículo fue publicado inicialmente en la *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIII, N° 10, junio de 1969.

En la “novela refleja”, existe una actitud de carácter documental y una intención sociológica y acusatoria. El asunto tiene más importancia que la forma y la técnica, lo que llevaría a un descuido estético y a una falta de calado y trabajo inventivo en los valores immanentes de la novela.

La “novela primitiva” tiene un manejo limitado de los procedimientos técnicos y cae en el testimonio y la propaganda, se subordina a una ideología y convoca elementos sociales, económicos, políticos, históricos, adquiere un sentido de epopeya y obvia el trabajo intrínseco del arte narrativo. Vargas Llosa sostiene que la “novela primitiva” se vincula con el indigenismo, la novela costumbrista, nativista o criollista, y domina la primera mitad del siglo XX. Esta segunda clase de novela cumplió, por un lado, un rol social pero, por otro, no alcanzaría a tener una condición estrictamente literaria:

La nueva actitud tuvo dos caras. Históricamente significó una toma de conciencia de la propia realidad, una reacción contra el desdén en que se tenía a las culturas aborígenes y a las subculturas mestizas, una voluntad de reivindicar a esos sectores segregados y de fundar a través de ellos una identidad nacional. En algunos casos significó también un despertar político de los escritores en torno a los desmanes de las oligarquías criollas y al saqueo imperialista de América. Literariamente, en cambio, consistió en una confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folklore, entre información y creación (1991 [1969]: 361).

Vargas Llosa ubica a Alegría en la segunda fase del desarrollo de la novela conjuntamente con Mariano Azuela, Alcides Arguedas, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos. El novelista y crítico peruano explica que, en esta clase de novela, predominan un sentido referencial basado en la realidad, la naturaleza, la fuerza telúrica de la tierra y los valores del continente:

Artísticamente [los novelistas] siguen enajenados a formas postizas, pero se advierte en ellos una originalidad temática; sus libros han ganado una cierta representatividad. Tres siglos después que los conquistadores, han descubierto al indígena y a la naturaleza de América, y a su vez (ellos con buenas intenciones) han comenzado a explotarlos. Ahora, sí el historiador y el sociólogo tienen un abundante material de trabajo: la novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. Se ha poblado de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos;

de ponchos, ojotas, chiripás y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas; de selvas como galimatías vegetales, sabanas sofocantes y páramos nevados. Seres, objetos y paisajes desempeñan en estas ficciones una función parecida: están allí no por lo que son sino por lo que representan (1991 [1969]: 361).

Consideramos que estas apreciaciones más que valorar la contribución de la novela de la tierra al curso de la novela en Hispanoamérica lo que hacen es desmerecer sus cualidades intrínsecas, a la vez que descontextualizan los factores y las circunstancias en que se produce, obvian también la propia dinámica de la realidad latinoamericana, en particular, el espacio andino y de la selva. El mirador en que se sitúa Vargas Llosa quiere deslegitimar un momento importante en la afirmación de la literatura del continente, que significó la irrupción de la novela de la tierra.

Vargas Llosa caracteriza la “novela primitiva” con los siguientes rasgos: predomina el campo sobre la ciudad, el paisaje sobresale por encima del personaje, el autor tiene participación en la narración, deja de lado la especificidad de la ficción, la técnica es rudimentaria, privilegia la historia más que el tratamiento de ella, el estilo tiene un carácter independiente del contenido, los temas suelen ser tremendistas, los conflictos son arquetípicos, sus personajes son abstracciones o estereotipos, hay un sentido maniqueo en el mundo representado, la visión de la realidad es superficial, el espacio tiene un carácter fatídico. Estas valoraciones, más bien, se pueden entender como cuestionamientos a este tipo de narración, ya que, desde la posición de Vargas Llosa, la “novela primitiva” no se ajustaría a su propuesta de novela.

Estas observaciones que se aplicarían a la narrativa de Alegría revelan una actitud de rechazo a las poéticas de la novela que se desarrollaron en el continente y limita, en consecuencia, su valor y alcance en las letras de nuestro continente. Vargas Llosa evalúa el proceso de la narrativa hispanoamericana desde el mirador de la nueva novela de los años 60. Para los años en que emergía la novela del *boom*, la temática, los procedimientos y la concepción estética de la novela que definían a Alegría y a los

escritores regionalistas no “encajarían” ya con las exigencias del nuevo arte de novelar. Aun cuando la novelística alegriana contribuyó a afirmar la identidad nacional y a recordar que existe una problemática indígena que no se puede obviar, de la misma forma que tuvo una repercusión en el orden social y político y que, en gran medida, perfiló en prospectiva reivindicaciones que llegarían en la segunda mitad del siglo XX, las críticas de Vargas Llosa a la “novela primitiva” le niegan vigencia y la circunscriben, según su punto de vista, dentro de un grupo de novelas ya superadas y que deben quedar en la historia⁴⁷.

Los trabajos de crítica literaria que se escriben en las décadas del 70 y 80 que revaloran la novelística alegriana demostrarán lo equivocadas que estaban las ideas de Vargas Llosa. Las supuestas fallas o limitaciones de la novelística de Alegría, en realidad, correspondían a estrategias narrativas que, dentro del conjunto de la novela, actuaban con pertinente funcionalidad y dotaban de unidad y coherencia a sus novelas. Conocedor de dicho género y del arte narrativo, como lo testimonian sus lecturas, artículos y conferencias⁴⁸, Alegría elige opciones y procedimientos narrativos que se ensamblan en la escritura creativa y que responden a su concepción de la novela.

Vargas Llosa explica que la “novela de creación” aparece en el periodo en que se desarrolla la “novela primitiva” y, desde entonces, “ambas coexisten, como los

⁴⁷ En el libro *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* que estudia la naturaleza del indigenismo en la obra de Arguedas, Vargas Llosa formula varias objeciones a la técnica empleada por Alegría en la construcción de su narrativa. Los juicios de Vargas Llosa se ubican en la perspectiva del *boom*, toman como base de comparación la poética de la novela posterior al regionalismo o indigenismo, y no consideran que la falta de tradición del género de la novela en el Perú exigía seguir los modelos de los grandes maestros del siglo XIX y de los autores de principios del siglo XX. Al igual que Emir Rodríguez Monegal y José Donoso, Vargas Llosa cuestiona como fallidos los procedimientos novelísticos utilizados por el autor de *EMAA*: “[...] los métodos narrativos de Ciro Alegría [...] pertenecen a una época anterior, no han superado las maneras de contar del siglo XIX. Esto aparece en el estilo convencional y truculento, de corte romántico [...], sobre todo en la manera como Ciro Alegría encara el problema del narrador, personaje clave de toda novela [...] Alegría diseñó el suyo como lo hacían los novelistas decimonónicos: un narrador intruso, egolátrico, que habla en plural mayestático e interfiere constantemente en el relato [...]” (1996: 119).

⁴⁸ Además de ser gran lector y conocedor de la novela moderna, Alegría dictó cursos y conferencias sobre la novela y su técnica en Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico y Lima. V. Varona, Dora (Ed.) (1972) *Ciro Alegría. Trayectoria y mensaje*. Cf. “Trayectoria cronológica de Ciro Alegría”, pp. 9-59.

rascacielos y las tribus, la miseria y la opulencia, en América Latina” (1991 [1969]: 363). La contraposición que establece entre la “novela de creación” frente a la “novela primitiva” privilegia a la primera por considerarla como el ideal de la novela en nuestro continente. En la “novela de creación”, se realza el poder inventivo del escritor, su capacidad para reelaborar la realidad, la forma diferente de asumir la condición humana, el empleo de la técnica, el espacio urbano y la creación de mundos ficcionales.

Vargas Llosa explica:

La novela de creación deja de ser “latinoamericana”, se libera de esa servidumbre. Ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad. A diferencia de lo que pasaba con los primitivos, no hay un denominador común ni de asuntos ni de estilos ni de procedimientos entre los nuevos novelistas: su semejanza es su diversidad. Estos ya no esfuerzan por expresar “una” realidad, sino visiones y obsesiones personales: “su” realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones, y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles, representaciones (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina (1991 [1969]: 363-364).

En el grupo de los escritores de la “novela de creación”, se encuentran Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Lezama Lima, José María Arguedas, Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez. Vargas Llosa puntualiza varios aspectos que definen la “novela de creación”: la construcción del mundo ficcional como una entidad autónoma por sí misma, la ficción deja de lado la naturaleza y se centra en el hombre, la ciudad –sin que el campo desaparezca– adquiere mayor protagonismo, una vocación de mayor experimentalismo, el cultivo de temas realistas que alternan con la presencia de elementos míticos y la tendencia hacia lo fantástico, y el laborioso trabajo de crear mundos de ficción. En la lectura de Vargas Llosa sobre el proceso de la novela latinoamericana, existe una exaltación prejuiciosa de la novela del *boom*, que se toma como un paradigma del género con el propósito de desmerecer la novelística desarrollada en los inicios de la literatura del continente y

cuestionar la valiosa producción narrativa del regionalismo, que fue un periodo fundacional en Hispanoamérica.

Esta clasificación de la novela del continente realizada por el escritor peruano busca imponer una narrativa hegemónica que correspondería a “la novela de creación”. De esta manera, Vargas Llosa quiere hacer evidente su propia producción y la de los escritores del *boom*. Al situar como cúspide del proceso de la novela hispanoamericana a los autores del *boom*, Vargas Llosa desarrolla una estrategia para afirmar su propia obra. Se puede apreciar que el propósito es legitimar la propuesta de novela del *boom* como parte del discurso hegemónico, así como establecer que el arte de narrar es el arte moderno, lo que se orienta a descalificar a la novela regionalista y a las formas que anticiparon a la narrativa del *boom*. En la posición de Vargas Llosa, existe la idea de afirmar un arte ideológico, un arte canónico que actúa como el “verdadero” referente de la narrativa contemporánea. El conocido novelista no acepta que siga vigente otro tipo de novela, ni mucho menos que coexistan diferentes clases sincrónicamente, porque la “novela de creación” es una forma de “cierre” que “cancela” el proceso de la novela en el continente.

Emir Rodríguez Monegal (1967)⁴⁹ también tiene una opinión contraria a la obra de Alegría. En un rebatible artículo, Rodríguez Monegal insiste en una crítica sobre las limitaciones narrativas del arte novelístico de Alegría que –según su punto de vista–, al ya no poder homologarse con las técnicas que utilizaban los escritores después de la segunda posguerra, le conferían un carácter tradicional y caduco a su arte de novelar. En una hipótesis, bastante refutable por cierto, afirmaba que la trayectoria de Alegría había llegado a su fin debido a que no estaba en capacidad de hacer conciliar sus posibilidades

⁴⁹ Rodríguez Monegal, Emir (1967) “Hipótesis sobre Ciro Alegría”. En: *Mundo Nuevo*, Nº 11, Buenos Aires, mayo de 1967, p. 22. También en *Narradores de esta América* (1971). Tomo 1.

de estructuración de la novela con los procedimientos que la nueva novela había instaurado en el marco de la naciente narrativa hispanoamericana⁵⁰.

El crítico uruguayo explica que “el narrador peruano funda sus tres novelas en la misma experiencia viva y emocional, en el mismo postulado ideológico o tal vez solo intelectual” (1967: 49). Esta apreciación, como se ha podido ver antes, es similar a la explicación que realiza Sánchez (1981) sobre las condiciones que estimularon la obra de Alegría. Lo primero se vincula con las experiencias y el conocimiento que tuvo el escritor del mundo indígena y mestizo en la hacienda de su padre, en Marcabal Grande, vivencias que se convirtieron en materiales de su célebre trilogía novelística. Lo segundo se relaciona con la fuente “ideológica” de la narrativa alegriana, que pauta una literatura de compromiso social y una actitud acusatoria de la realidad. Estos factores son el sustento de su producción narrativa.

Tratando de encontrar explicaciones “del silencio de Alegría”, Rodríguez Monegal conjetura algunos supuestos:

a) la fama impone sus terribles corneas y Alegría vivió durante demasiado tiempo en la tensa expectación suscitada por el triunfo continental de su tercera novela; b) desde el triunfo, el autor ha vivido largas y hasta larguísimas temporadas en los Estados Unidos, lejos de América india que es la fuente principal de sus relatos, la tierra nutricia de la que él extrajo todo alimento poético; c) su mismo compromiso político parece haber sufrido cambios, o por lo menos haber perdido el carácter militante que tuvo en sus primeras décadas (1967: 50-51).

No obstante, considera que estas conjeturas no podrían dar respuesta al “silencio” del escritor. La hipótesis de Rodríguez Monegal sitúa la publicación de la tercera novela de Alegría en la cúspide del regionalismo que coincide con el nacimiento de otro periodo en el proceso de la novela latinoamericana, que superaría las limitaciones de la novela anterior:

⁵⁰ Partir de los modelos de experimentación de la nueva narrativa latinoamericana para negar la calidad artística de la novela regional e indigenista es el sustento de esta apreciación; con ello, se busca situar la obra de Alegría en la orilla de lo “tradicional” y lo “anacrónico” y, de este modo, desmerecer su valor artístico en el concierto de la literatura hispanoamericana.

En el momento en que se publica *El mundo es ancho y ajeno*, en ese 1941 del que ya nos separa un largo cuarto de siglo, Alegría está creando su novela dentro de lo que entonces parecía ser la más fecunda línea de la novela latinoamericana: la línea de la novela naturalista de la tierra, del indígena explotado, de la naturaleza bravía e indomable, de la reivindicación social y hasta política que divide al mundo –maniqueístamente– en buenos y malos, en blancos e indios, en explotadores y explotados. Desde los precursores del siglo XIX hasta Alegría esa línea es central [...]. Sin embargo, a partir de 1941 precisamente, esa línea narrativa del naturalismo y la protesta deja de ser central en las letras latinoamericanas. Cada día resulta más creciente y poderosa la otra línea de la novela: la que se apoya en los nuevos centros urbanos y trata de definir al nuevo hombre americano, la que va a denunciar el mal social y político en su origen mismo y no en las periferias feudales, la que explora más las complejidades de la naturaleza exterior, la que extiende las fronteras del realismo. Para esta nueva línea, el maniqueísmo es una carga política más que una virtud; la protestación es un lastre; la verdadera denuncia se hace narrativamente y no a través de discursos emocionalmente ubicados; lo sobrenatural se mezcla íntimamente con lo cotidiano (1967: 51).

Según el crítico uruguayo, la concepción del arte de novelar de Alegría ya habría llegado a su fin, por lo que su escritura “desentonaba” con la temática, el estilo, la técnica y la poética de la nueva novela del continente. Ello explicaría el “increíble anacronismo” de Alegría. En esa nueva versión entre “antiguos” y “modernos”, la novela *Tierra de nadie* de Onetti que ganó el segundo lugar en un concurso en Buenos Aires el mismo año en que *EMAA* vencía a su novela *Tiempo de abrazar* en Nueva York “sellaba” la frontera entre un arte novelístico tradicional ya superado y un arte de narrar que iniciaba el “despegue” de la narrativa hispanoamericana antes del *boom*.

Al igual que la hipótesis de Sánchez, que negaba el talento inventivo de Alegría, y la calificación de narrador “primitivo” de Vargas Llosa, denominación con la que quiere desmerecer su arte novelístico, la apreciación de Rodríguez Monegal es una opinión deleznable, por cuanto solo busca contraponer dos concepciones de la novela para valorar la narrativa de experimentación y de temática urbana que se empieza a cultivar en el continente a mediados del siglo XX. Desconoce o no quiere reconocer que Alegría había incorporado en su novelística los procedimientos de la narrativa moderna y los utilizaba con notable acierto. En relación con este punto, Ricardo González Vigil

(1991) sostiene, por ejemplo, que Alegría hacía gala de una singular maestría en el manejo del punto de vista y del monólogo interior⁵¹.

Las supuestas fallas estructurales de la novelística de Alegría han sido suficientemente analizadas por Cornejo Polar (1967, 1974, 1975 y 1978)⁵² y Escajadillo (1983)⁵³, quienes rebaten cualquier objeción que se le formule a la novelística de Alegría en ese sentido. Por otro lado, como lo ha señalado Ricardo Silva-Santisteban (2004b), las obras que conforman la célebre “trilogía novelística” de Alegría se encuentran gobernadas por una “sólida unidad”, que se logra merced a la complejidad, la originalidad de la composición, la obtención de la totalidad y los detalles o peripecias de los personajes⁵⁴.

El juicio crítico de Guillermo Niño de Guzmán (2007) coincide con el punto de vista de Cornejo Polar, Escajadillo y Silva-Santisteban, y ahonda en la dimensión literaria del proyecto novelístico de Alegría:

[...] si se lo lee con atención se podrá comprobar que es un novelista no solo dotado con una asombrosa fuerza telúrica —en sus historias la tierra adquiere el valor de un personaje— y una particular destreza para describir tipos humanos, sino que sobresale por su composición narrativa. Junto con la visión totalizadora de *El mundo es ancho y ajeno*, un ambicioso y complejo fresco social, debe valorarse la técnica polifónica que hace de *La serpiente de oro* (1935) y *Los perros hambrientos* (1938) novelas poco convencionales, en las que confluyen diversas voces y donde la unidad no está dada por

⁵¹ González Vigil, Ricardo (1991) “Ciro Alegría, grande y nuestro”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*. Lima, 4 de agosto de 1991, p. 18.

⁵² Cornejo Polar estudió en su momento la organización narrativa de *LPH* y analizó la técnica de la retardación y del suspenso narrativo. Estos mismos procedimientos fueron empleados por el novelista en la composición de *EMAA*. V. “La estructura del acontecimiento en *Los perros hambrientos*”. En: *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004). Cf. Cap. III. Igualmente, Bella Jozef demuestra la maestría de Alegría en la construcción de la temporalidad, en el empleo de procedimientos impresionistas y en la utilización de variados recursos narrativos. V. “Dimensión temporal en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría”. En: Varios autores (1967) *Libro de homenaje a Luis Alberto Sánchez en sus 40 años de docencia universitaria*. Cf. pp. 252-257.

⁵³ El estudio “Los principios estructuradores de *El mundo es ancho y ajeno*” de Escajadillo explica los procedimientos que le dan sustento y unidad a la tercera novela de Alegría. El citado estudio data de 1971 y formó parte inicial de su tesis de Doctor en Literatura titulada *La literatura indigenista y ocho incisiones*. V. Alegría y *El mundo es ancho y ajeno* (1983). Cf. Cap. I.

⁵⁴ Silva-Santisteban (2004b) sostiene que la unidad narrativa en *LSO* se obtiene “por ese poderoso elemento de categoría que es la naturaleza”; en *LPH*, se consigue a través de las narraciones referidas “a una manada de perros dispersos por una implacable sequía”; y, en *EMAA*, la unidad fundamental está constituida “por la comunidad, institución en la que todo converge”. V. “Prólogo” a *Novelas y cuentos*. Cf. p. 14.

un argumento lineal sino por una asociación sutil de temas y atmósferas que se expanden como los círculos concéntricos que generan la caída de una piedra en el agua (2007: 13).

José Donoso (1970)⁵⁵ en el prólogo a la edición de Salvat de *El astillero* de Juan Carlos Onetti resta valor e importancia a *EMAA* y le atribuye una serie de defectos con el objetivo de afirmar la menor calidad de su obra respecto de la novela de Onetti, a quien Alegría venció en el concurso convocado por la editorial Farrar and Rinehart de Nueva York en 1941. En términos peyorativos, Donoso considera que la literatura latinoamericana es “riquísima en omisiones, en escamoteos, en aparecidos y desaparecidos” y que “como resultado de esas catástrofes, el polvo ha ido cubriendo a Ciro Alegría hasta casi sepultar al vencedor” (1970: 11).

Enfrentando a Alegría con Onetti, y sin mayores argumentos que el solo empeño desmedido en cuestionar el mundo representado en la tercera novela de Alegría, Donoso enfila gratuitamente una absurda descalificación de *EMAA*:

No es difícil comprender por qué premiaron a Ciro Alegría y no a Onetti. La novela del peruano, realista, catastro de desgracias, injusticias, costumbres y paisajes, configura un cul-de-sac en que agoniza la vieja tradición de la novela latinoamericana: hace romanticismo bajo el disfraz de realismo, al tomar partido y denunciar; la excelencia literaria parece proporcional a la pasión y precisión con que el relato señala cosas importantes situadas fuera de él, en la historia, en la política, en la sociología, en las revoluciones, en la pampa, en la ciudad y en la selva, en las razas y en los mitos. Como *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Los de Abajo*, *Don Segundo Sombra*, la preocupación de Ciro Alegría es deslindar un sector de la realidad latinoamericana aceptada de antemano en términos de bien y mal, de útil e inútil, de blanco y negro. Es por eso que, cuando en el célebre concurso apareció la sombra de Onetti vestida de grises dudosos y mentirosos, no supieron premiarlo: se trataba de premiar una literatura de afirmación, no una literatura de ambigüedades inquietantes (1970: 11-12).

Las palabras de Donoso revelan un sentimiento de encono más que una crítica objetiva de la novela de Alegría. Así, son discutibles sus consideraciones, pues las supuestas deficiencias de contenido y estructura de *EMAA* que el novelista cuestiona, como la sucesión de variados episodios, el sentido de denuncia presente en la novela, la

⁵⁵ Donoso, José. “Prólogo” a *El astillero* (1970).

intensidad con que aborda la realidad extraliteraria y la representación de un mundo que se halla en contradicción, definen el modo con que la novela encara el referente representado y subrayan su carácter de texto totalizador. Adscrito al mirador del *boom*, Donoso se autofaculta de autoridad para desmerecer la calidad de Alegría, por un lado, y para hacer sobresalir frente a él a Onetti, por otro; de esta manera, se atribuye la capacidad para legitimar y deslegitimar teniendo como base la equivocada idea de que la denominada nueva narrativa latinoamericana otorga una especial condición a una cierta tipología de novelas que se considerarían como la cúspide de la expresión artística y literaria del continente. De esta manera, los críticos del *boom* buscaron instaurar un paradigma de novela con el equivocado concepto de que se puede evaluar el proceso de la literatura hispanoamericana con supuestos “modelos canónicos” que actuarían como formas ideales y logradas del arte de la narración.

García-Bedoya explica que la contraposición entre el *boom* y la anterior novela del continente fue una “evaluación parricida y adánica”, que como consecuencia “dio lugar sin duda a un balance distorsionado de la llamada ‘novela de la tierra’ o narrativa regionalista, sin cuyo aporte, hoy lo percibimos muy bien, no habrían sido viables los éxitos posteriores de los nuevos narradores y su merecido ‘boom’ editorial” (2009: 30). Por ello, no se debe descuidar el valor fundacional de la novela regionalista en el continente; en el caso particular de Alegría, Niño de Guzmán precisa que “debemos considerarlo como un hito en el desarrollo de la novela latinoamericana moderna” (2007: 13).

Como explica Edmundo Bendezú (1992), la premisa en que se sustenta la crítica que cuestionó la obra de Alegría considera que “la calidad de una novela depende solamente de novedosas técnicas narrativas”. Al respecto, refiere la opinión de Dos Passos sobre la obra de Alegría:

Entre los miembros del jurado que otorgó el premio a Ciro Alegría se encontraba John Dos Passos, quien elogió la riqueza de las técnicas narrativas empleadas por Ciro Alegría, su objetividad, equilibrio y alta calidad lírica. Tanto Dos Passos como Alegría son escritores realistas, el elogio puede explicarse por esta circunstancia pero no se puede dudar de la validez del juicio crítico del novelista norteamericano, quien además leía español. De otro lado, Ciro Alegría había utilizado algunas de las técnicas narrativas inventadas por Dos Passos, todas ellas de la novela realista norteamericana. Se trataba de un juicio crítico estimulante y alentador viniendo de un gran novelista como Dos Passos (1992: [199]-200, subrayado nuestro).

La opinión de Dos Passos no solo avala la calidad literaria de la narrativa de Alegría, sino que también demuestra el conocimiento consciente y reflexivo del escritor en el manejo de los procedimientos del arte de la narración⁵⁶. En tal sentido, no se puede sostener que el autor desconocía los procedimientos de la novela contemporánea, como también es insostenible que carecía de pericia narrativa como se desprende de la cita.

Por nuestra parte, podemos agregar que Alegría fue un asiduo lector de grandes maestros de la novela decimonónica y contemporánea, que, en gran medida, encauzaron su poder de creación, como Víctor Hugo, León Tolstoy y Thomas Mann⁵⁷, y, además, tenía referencias actualizadas sobre la teoría de la novela. Por otro lado, debe mencionarse su estrecha relación con las editoriales Ercilla y Zig-zag de Santiago de Chile y con sus círculos de escritores. Dicho espacio le permitió tener un contacto permanente con autores extranjeros contemporáneos y un mayor conocimiento de los clásicos de la literatura universal.

⁵⁶ Miguel Gutiérrez también expresa un juicio semejante sobre la decisión del jurado: “Recordemos que por esos años Dos Passos estaba considerado como uno de los grandes innovadores de la novela, tanto que Sartre llegó a afirmar en los años cuarenta que era el mejor novelista de su tiempo. Cómo olvidar que el autor de *Manhattan Transfer* y *USA* influyó en la constitución de la nueva novela urbana latinoamericana y que el propio Onetti aprovechó sus aportes estructurales y técnicos a partir de su novela *Tierra de nadie*. Por eso, pienso que Dos Passos, que dominaba perfectamente el español, premió *El mundo es ancho y ajeno*, por su grandeza épica y dimensión social, pero también por su lenguaje y su eficacia formal” (2011: 323).

⁵⁷ En su libro de memorias *Mucha suerte con harto palo* (1977) y en el libro *Motivaciones del escritor* (Morote, 1989), que reúne testimonios de autores peruanos, Alegría cuenta que tuvo la fortuna de contar con una amplia biblioteca en la casa hacienda de sus padres y que su lectura favorita eran los clásicos de la literatura universal. Por otro lado, en el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1986 [1968]), celebrado en Arequipa en 1965, nuestro escritor hace importantes precisiones sobre las técnicas narrativas y revela un notable conocimiento de los autores modernos y de la teoría de la novela. Igualmente, como ya lo hemos indicado anteriormente, Dora Varona (1972) ofrece información referente a los cursos y charlas que el autor desarrolló en el Perú y en el extranjero sobre las técnicas y el arte de la novela.

Para terminar, los juicios de los críticos del *boom* tuvieron el único propósito de descalificar la novelística alegriana basándose en supuestas deficiencias formales y estructurales. En los predios de la nueva narrativa latinoamericana, no se realizó un justo reconocimiento de la obra de Alegría, pues se conceptuó el valor de la novela en función a los procedimientos técnicos y se incidió en el simple juicio ofensivo en contra del escritor. Lo paradójico es que la novelística alegriana, que tiene un carácter fundacional en la novela latinoamericana, revela una modernidad narrativa para su tiempo, lo que se explica por el uso de técnicas de la novela contemporánea, la unidad estructural que preside su diseño, su carácter de novela total, además de ser la base de las primeras novelas de la transculturación en el continente.

2.2.3. La lectura de la ficción como no ficción

Lo sugerente de la ficción es la peculiar propiedad que tiene de convertirse en un texto pasible de ser emparejado con la realidad, uniformizado con la facticidad e identificado con los hechos de la realidad extraliteraria. En ese sentido, se puede correr un riesgo cuando se asume la ficción como un documento histórico o cuando es tomada en términos probatorios para calificar o afirmar estados de cosas o hechos. Este riesgo se presenta muchas veces cuando la frontera entre lo real y lo literario desaparece, cuando los límites entre lo fáctico y lo ficticio se borran, cuando la literatura es tomada como un documento probatorio o como un texto de validez fehaciente. La literatura puede testimoniar hechos, pero no puede ser utilizada por la ciencia para uniformizar lo que dice con la realidad⁵⁸.

⁵⁸ Como ya se ha indicado anteriormente, los textos literarios crean mundos de ficción, los cuales toman como base el referente real pero sometido a un proceso de fabulación que instauro un campo autónomo de referencia. Si bien se pueden establecer coordenadas de relación entre el texto literario y la realidad extraliteraria, el texto literario no deja de ser un mundo de ficción. Diferentes perspectivas teóricas definen la naturaleza ficcional del texto literario de acuerdo con determinados criterios. Además de la noción de campos de referencia propuesta por Harshaw (1997), el texto literario instituye un mundo posible, autónomo de la realidad, de acuerdo con los planteamientos de Lubomir Doležel expuestos en el artículo “Mímesis y mundos posibles” (1997); por otro lado, en su trabajo “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción”, Marie-Laure Ryan (1997) sostiene que existen

El trabajo del historiador inglés Lewis Taylor (1984) titulado *Literature as History: Ciro Alegría's View Rural Society in the Northern Peruvian Andes* ["La literatura como historia: la visión de la sociedad rural de Ciro Alegría en torno a los Andes peruanos del Norte"] sostiene –partiendo sobre la equivocada base de que la literatura debe ser una reproducción exacta de la realidad– que todo el basamento de realidad de *EMAA* es falso. De igual manera, afirma que, en la época en que escribe Alegría su monumental novela, no existían comunidades con espíritu equitativo como Rumi, ni líderes comuneros que luchan por la justicia como Rosendo Maqui y Benito Castro, ni ambiciosos gamonales como Álvaro Amenábar. Por otro lado, asevera que las relaciones sociales y laborales entre patrones y dependientes descritas en el mundo novelado son totalmente distorsionadas y no corresponden a la realidad. El citado historiador confunde, de este modo, el campo de la literatura con el de la historia.

Es un error considerar que la literatura es un reflejo exacto de la realidad y que puede, en tal sentido, leerse y asumirse como historia o como un documento de valor científico. Ese, sin embargo, es el sustento en que se basa la investigación de Taylor. Lo cierto es que la literatura reelabora la realidad y, a través de esa fabulación, transmite una verdad poética; si bien su representación de las cosas no se desliga totalmente de la realidad, es, en esencia, una creación artística y lúdica.

El propósito de Taylor es analizar “el retrato de Alegría de la vida rural andina durante las décadas iniciales de esta centuria [siglo XX]” (1984: [349]) y determinar el grado de realismo en su tercera novela:

Dada su enorme popularidad, *El mundo es ancho y ajeno* ha sido extremadamente influyente en moldear las percepciones de la sociedad rural en los Andes peruanos

varios grados de acceso a los mundos posibles desde la realidad según los diversos géneros literarios; en la línea de Tomás Albaladejo, existen tres modelos de mundo: de lo verdadero, real y efectivo, de lo ficcional verosímil y de lo ficcional no verosímil, tal como lo desarrolla en su libro *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* (1986).

norteños tanto fuera como dentro del Perú. ¿Pero cuán exacto es el cuadro que ofrece? ¿Cuán real es el realismo literario de Ciro Alegría? (1984: [349])⁵⁹.

Por otro lado, el historiador cuestiona el modo como Alegría representa la realidad en la novela y formula sus atingencias considerando que el autor “sublimiza” al lector orientándolo en su lectura de la novela y valiéndose de una “antítesis maniquea” entre los campesinos y la figura del terrateniente:

Desde las páginas iniciales de la novela hasta sus últimos capítulos, Alegría es dramático para conseguir la simpatía del lector del lado de una comunidad campesina en su lucha contra un poderoso terrateniente. Para lograr este fin el autor crea estereotipos totalmente buenos y totalmente malos, los primeros determinan la orientación comunal no egoísta de la comunidad india, la cual es presentada en contraste descarnado con el avaro terrateniente criollo, quien busca su propio enriquecimiento por limpios medios o faltas. Alegría, en consecuencia, confirma la popular noción de que la clave que divide a la sociedad rural andina es la dicotomía entre estados grandes y comunidades campesinas. Esto es interesante para notar, sin embargo, que de todas las regiones del Perú andino, es los Andes Norteños donde la comunidad campesina como una institución de tenencia de tierras es más perceptible que su ausencia. Por ejemplo, en la provincia de Cajabamba solo dos comunidades, las de Llucho y Migma, existen (1984: 353).

Es un hecho incuestionable el carácter asimétrico de la conformación de la sociedad peruana⁶⁰, que ha estado constituida históricamente por clases sociales y económicas antagónicas desde la época colonial hasta la época republicana y, aún hoy, sigue siendo una sociedad profundamente escindida; en tal sentido, Alegría representa en la figura del hacendado el poder absoluto que tuvo este personaje durante gran parte de la historia del Perú republicano y su caracterización en la novela corresponde a lo que fue en la realidad⁶¹. En esa línea, la representación de la novela guarda una estrecha relación con

⁵⁹ La traducción de los extractos del artículo de Taylor es nuestra.

⁶⁰ Sobre los abusos y atropellos cometidos por los hacendados en contra de los campesinos, Wilfredo Kapsoli y Wilson Reátegui (1987) analizan las diferentes formas empleadas por los hacendados durante el “oncenio” de Leguía para apoderarse de las tierras de las comunidades campesinas. V. *El campesinado peruano: 1919-1930*. Cf. pp. [29]-44.

⁶¹ Al respecto, Alberto Flores Galindo (1987) ofrece una descripción de la figura del gamonal que guarda mucha similitud con el retrato que brinda EMLA. V. *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Cf. pp. 228-229.

el referente histórico. Es un error afirmar que Alegría inventa, falsifica o distorsiona la imagen real que tuvo la figura del hacendado en los Andes norteños. Por lo tanto, no es una licencia literaria que Alegría represente las tensiones sociales y económicas en la novela en términos de profunda contradicción.

En *EMAA*, la comunidad de Rumi se localiza idealmente en algún lugar de la sierra norte del Perú, sin que haya una ubicación geográfica exacta; además, ello no tendría mayor relevancia. De acuerdo con la investigación del citado historiador, el mundo novelado corresponde a las provincias de Huamachuco (La Libertad) y Cajabamba (Cajamarca); por otro lado, las comunidades campesinas, como Llucho y Migma (que no están mencionadas en la novela) estaban conformadas por pequeños propietarios. A partir de la realidad de la composición social y económica de estas dos comunidades, el historiador considera que la totalidad de las provincias de Cajabamba y Huamachuco tienen las mismas características:

En efecto, incluso en los muy pocos casos donde las comunidades tienen existencia, todas ellas son comunidades solo de nombre y no en aproximarse al nivel de organización comunal fundada en la Sierra Central y Sur. Siendo este el caso, Alegría cuidadosamente construye una imagen de la vida comunal andina en la región de Cajabamba-Huamachuco que está divorciada totalmente de la realidad. En su comunidad ficticia de Rumi, los campesinos cultivan la tierra colectivamente y comparten la cosecha de acuerdo con las necesidades familiares (1984: 353).

En un artículo titulado “Rumi nunca existió”, Escajadillo (1996)⁶² cuestiona las aseveraciones realizadas por el citado historiador y propone tener en cuenta la naturaleza ficcional del discurso literario y la autonomía artística de la novela frente a la realidad. En ese sentido, el reconocido crítico considera que es importante distinguir entre literatura e historia: “Nótese que Taylor parte de la premisa que la literatura puede (¿debe?) tomarse como historia (es decir, como “realidad”), lo que si no se matiza

⁶² Con ligeras modificaciones, el artículo de Escajadillo está reproducido en *Letras*, Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 115, Vol. 80, Lima, enero-diciembre de 2009, y en *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde adentro* (Varios Autores, 2010).

enérgicamente resulta una gruesa falsead” (1996: 2). Al respecto, queda claro que el historiador inglés opta por enjuiciar la representación del mundo novelado desde el terreno de la historia, perspectiva desde la cual se desentiende del carácter ficcional del texto literario.

Cabe agregar, tal como explica Escajadillo, el historiador comete un error al situar la comunidad de Rumi en la región “Cajabamba-Huamachuco”, lo que la novela no llega a precisar geográficamente: “Alegría aceptaba que escribía sobre el campesino de la “sierra norte”, evita referencias concretas acerca de dónde se halla Rumi, de manera que su ubicación en la “región Cajabamba/Huamachuco” es, por decir lo menos, frágil o simplemente equivocada” (1996: 3).

Sobre la única “pista” que presenta *EMAA* y que podría hacer referencia a una posible ubicación geográfica de Rumi, Escajadillo nos explica:

Y es que Alegría, insistimos, no quiso “ubicar” a Rumi. Lo más cercano a una “precisión” es lo siguiente: Benito Castro es expulsado, al comienzo de la novela, de la comunidad de Rumi. Compra un caballo comunal. “Cruzaron varias provincias y pararon por primera vez en las serranías de Humachuco” (1996: 3).

Frente a las afirmaciones del historiador inglés, Edmundo Bendezú subraya la naturaleza ficcional de la comunidad de Rumi, sin que ello signifique, dadas sus singulares características, que una comunidad semejante no haya existido en el referente histórico:

En primer lugar, Ciro Alegría nunca dijo que la comunidad de Rumi existió en la realidad, todos sus lectores sabemos que es una comunidad de ficción. En segundo lugar, el hecho de que Taylor no haya encontrado documentos que describan una comunidad como Rumi, no niega la existencia posible de una comunidad con características de Rumi en la región del Marañón. En tercer lugar, las fuentes orales para la escritura de una novela realista tienen tanto o más valor que las fuentes documentales, suponiendo que se trata de una novela histórica (1992: 223).

Otro punto que resulta polémico en el trabajo del citado historiador es el referente a las prácticas sociales, administrativas y de organización de las comunidades y la acción de sus dirigentes. Según su punto de vista, la realidad a la que pertenecen las comunidades de la sierra norte es diferente del mundo novelado por Alegría, pues las prácticas sociales tienen otras características y los líderes aparecen como personas oportunistas y explotadoras de la colectividad. Para el historiador, la realidad difiere radicalmente del contenido de la novela de Alegría. La vida apacible y eglógica que se desarrolla en Rumi y la acción responsable, justiciera y fraterna de Rosendo Maqui carecen, según Taylor, de asidero real. Se puede observar, nuevamente, que el historiador trata de adecuar la ficción con la realidad, dejando de lado que la novela es una fabulación que recrea los hechos y le proporciona otro hálito al referente histórico:

Si la estructura económica de la comunidad de Llucho durante esta centuria [siglo XX] ha salido sensiblemente de la representación del igualitarismo campesino de Ciro Alegría, en un examen su interpretación de las bases de la democracia campesina es también revelada como siendo extremadamente idealista. Desafortunadamente en la vida real líderes campesinos no hicieron actos por líneas desinteresadas de un Rosendo Maqui (1984: 354).

En *EMAA*, el protagonismo de Rosendo Maqui y su actuación ejemplar adquieren un singular valor y, aun cuando el alcalde de Rumi no existió en la realidad fáctica, lo cierto es que su figura paternal y su simbolismo han calado hondamente en la sociedad. Taylor explica que la imagen de Rosendo Maqui está fuera de toda posible facticidad, como si los personajes literarios tuvieran que explicarse necesariamente por hallarse documentada su existencia real. De igual modo, aun cuando hubo otros tipos de líderes en la realidad histórica de la región, ello no tiene por qué ser objeto de una homología en el campo de la ficción y, peor aún, no puede ser una razón para negar el valor social de la novela de Alegría. El historiador explica lo siguiente:

Dada esta situación, las cualidades de los dirigentes representativos de Llucho y Migma no son difíciles de imaginar. Un buen ejemplo es Ladislao Figueroa, quien fue cabeza

de Llucho y Migma de 1919 a mediados de los treinta. En julio de 1934 el Subprefecto de Cajabamba informó al Prefecto departamental que Figueroa y otros “líderes” de Llucho y Migma han “recolectado rentas de los comuneros ellos mismos” en pago por pastar el ganado en pastos comunes (1984: 355).

Si bien ese era el tipo de actuación de determinados dirigentes, equiparar la realidad con la ficción es limitar al autor sus posibilidades de fabulación y restringirle su capacidad de resemantización, porque la novela es un producto de la ficción. Además, es absurdo querer encajar en forma exacta un hecho extraliterario en el texto literario, pues la novela nos quiere dejar, a través de su aliento poético, un mensaje social, que encuentra en las figuras paradigmáticas una gran simbolización. La historia de los pueblos del ande ha estado, contrariamente a lo que sostiene Taylor, asociada más con la praxis de líderes consecuentes y paradigmáticos⁶³ (que, en muchos casos, sacrificaron su vida en la lucha por plasmar sus ideales de justicia) que con la insólita existencia de dirigentes convenidos y ahistóricos.

El historiador inglés sostiene que el autor falsifica la realidad y que la imagen que construye de la comunidad indígena es idealista y no se corresponde con la realidad. Esta afirmación, sin embargo, significa desconocer los valores de la comunidad indígena y su sentido equitativo, lo cual se evidencia, por ejemplo, en el espíritu del trabajo colectivo, la reciprocidad y la redistribución de la riqueza que se realiza al interior de ella. En la tercera novela de Alegría, esta ética gobierna a la comunidad indígena, lo que no se trata de una imagen literaria, sino de un hecho y una praxis que la misma historia corrobora en la región andina.

⁶³ Sobre la lucha de líderes que encabezaron insurrecciones contra el poder hegemónico, Mariátegui (1930) cita, por ejemplo, el alzamiento protagonizado por Teodomiro Gutiérrez (Rumi Maqui) y las sublevaciones realizadas en La Mar y Huancané. V. *Ideología y política*. Cf. pp. 74-76. Por otro lado, Kapsoli (1982) analiza diversos movimientos campesinos desarrollados en el Perú durante los siglos XIX y XX. V. *Los movimientos campesinos en el Perú: 1979-1965*. Cf. Caps. I, III y V.

Sobre la representación de la vida comunitaria indígena en *EMAA*, el historiador cuestiona la axiología de la comunidad de Rumi, así como los principios de igualdad y solidaridad de las comunidades de la serranía en general:

La historia de las comunidades de Llucho y Migma no es atípica de la vida comunitaria andina en los Andes Norteños desde antes del siglo XIX hasta el día de hoy. Siendo este el caso, Alegría exagera enormemente el grado de la conciencia comunitaria que existió entre los comuneros durante las décadas iniciales de esta centuria [siglo XX]. Asimismo, él presenta una falsa pintura con respecto a su nivel de cooperación económica. En este punto en el argumento, el lector podría legítimamente preguntar: ¿Si la representación de la vida de la comunidad campesina de Alegría no refleja la situación en el Norte, esto es aplicable a otras regiones del país? ¿Usa Alegría una licencia novelística para transferir realidades fundadas en la Sierra Central y Sur del Perú al Norte? Reciente investigación indica que incluso en las áreas donde la comunidad campesina tuvo una gran presencia, como en el Valle del Mantaro en los Andes Centrales, las comunidades no logran alcanzar el grado de igualitarismo económico ni las bases de una democracia que Alegría describe. La conclusión puede ser, por lo tanto, que incluso, cuando es comparado con las áreas como el Perú Central, El mundo es ancho y ajeno presenta una imagen extremadamente idealista de la vida comunitaria campesina que seriamente parta de la de la realidad (1984: 357).

Para Taylor, la forma antitética en que son presentados los personajes en la trama novelesca deviene en un procedimiento que el novelista utiliza para extremar y bipolarizar las fuerzas retratadas:

Si Alegría construye una imagen mítica del comunismo campesino como parte de su calculada treta para captar la simpatía del lector del lado de un campesinado oprimido, el otro lado de la moneda aparece en la figura de Don Álvaro Amenábar, idea de todos de un típico gamonal andino abusivo, que es un terrateniente a gran escala que no solamente tiene un collar de fuerza sobre mucha parte de la vida económica de la región, pero es también el punto nodal de una estructura de poder local que él comanda a través del clientelaje y el mando político (caudillaje). Los estereotipos blancos y negros de Alegría son contruidos en tal amplitud que mientras los campesinos son retratados como teniendo pocos defectos pese a su carencia de instrucción, don Álvaro no posee ningún punto a su favor. El es malvadamente personificado, el principal escollo que impide la realización de la milenaria comunidad campesina (1984: 357).

Lo paradójico es que Alegría no solo conocía la realidad del norte del Perú, sino que, además, tenía una experiencia directa de la vida del mundo andino y de sus vicisitudes⁶⁴. La forma como el hacendado Álvaro Amenábar amplía sus espacios de

⁶⁴ En diversos testimonios, Alegría nos brinda importante información acerca del régimen del latifundio, la vida de los indios en sus comunidades, así como sobre hechos sociales y acontecimientos políticos que formaban parte de la realidad de la sierra norteña. V. *Novela de mis novelas*. Cf. pp. 325-330.

poder y las estrategias que ponía en marcha para alcanzar ese objetivo, hechos que se relatan en la ficción, se demuestran a través de la historia de la expansión de las haciendas en el Perú; por otro lado, la relación entre la oligarquía terrateniente y el poder político en el siglo XX tenía por fin mantener un injusto sistema de explotación basado en la tenencia de la tierra. En un juicio equivocado, el historiador inglés considera extrema la caracterización de la figura del hacendado que hace Alegría.

En otro punto de su trabajo, el historiador nos explica que, en esa época, no había gamonales abusivos y que el hacendado de mayor distinción fue un gamonal llamado Francisco Pinillos Panchito, quien vivía como un comunero más y ordenó repartir sus extensas tierras entre sus colonos demostrando un espíritu de “benevolencia y filantropía”. De acuerdo con esta lógica, el malévolo hacendado Álvaro Amenábar que aparece en *EMAA* sería una creación maniquea de Alegría y no habría existido en la realidad. Resultaría extraño sostener esto toda vez que la historia de la comunidad campesina en nuestro país ha estado signada por el odio, la explotación y la postración⁶⁵. En el mismo estudio de Taylor, se registran episodios sangrientos donde los hacendados se enfrentan ferozmente y que, en consecuencia, son una contradicción a las afirmaciones que realiza sobre la imagen positiva (y su sentido “benéfico”) de la vida de los hacendados.

Basándose en los valores de la comunidad, las condiciones sociales y económicas del lugar, y la ejemplar lucha dirigencial que representa *EMAA*, Escajadillo formula sus reparos a la investigación realizada por Taylor:

⁶⁵ Con relación a la defensa legal de las tierras de la comunidad campesina, es ilustrativa una anécdota que relata Alegría sobre su encuentro con un indio cuya comunidad se encontraba en litigio judicial: “Dijo llamarse Juan Yaco y ser personero de una comunidad indígena. Portaba un expediente judicial que dejó sobre la mesa. “Don Ciro —explicó—, usted es escritor del pueblo y le hago saber que nos está pasando igualito que en *El mundo es ancho y ajeno*”. Señalaba el legajo. Me contó una larga historia”. “Prólogo” a la vigésima edición de *EMAA* (1971), p. 9.

Nada hay en la “historia” que revele, para Taylor, comunidades de vida plena, justa y moderado bienestar, como Rumi (por lo menos en la región por él delimitada), nada de las prácticas sociales y económicas justas y equitativas; nada de hombres sabios como Rosendo Maqui (y luego Benito Castro), que entregan todas sus energías en servicio de la comunidad. Pero entonces, ¿cómo “borrar” las cien y pico de ediciones que hay sobre *El mundo es ancho y ajeno*? (1996: 3).

De acuerdo con el estudioso del indigenismo, “el verdadero asunto de fondo” nos lleva a plantearnos la siguiente interrogante: “¿cuáles son las relaciones de una novela “realista” con la realidad?”. Por momentos pareciera que los científicos sociales exigieran un ortodoxo *verismo*” (1996: 3). En ese sentido, se puede sostener que, pese a las observaciones de Taylor sobre un supuesto desajuste entre la realidad representada en *EMAA* y la realidad extraliteraria, “nada podrá mellar la “verdad poética” sobre Rumi, Rosendo Maqui y el campesino del norte peruano” (1996: 3). El estudio de Taylor constituye un extremo de exigencia del verismo en la literatura y de los riesgos de asumir lo ficcional como real históricamente.

2.3. La valoración crítica de la novelística de Ciro Alegría

El estudio de la tradición oral en la narrativa de Alegría se articula con el análisis del funcionamiento del sistema de la oralidad en su corpus narrativo. En principio, la oralidad es un complejo que se relaciona con la *performance*, el contexto, el productor del relato oral y el receptor de las narraciones orales. En la novelística alegriana, se accede a ese particular funcionamiento tanto en la narración de la voz autorial como en el discurso de los personajes y de los narradores orales que figuran en sus páginas. En otro plano, el vínculo entre la novela y la oralidad instaura un narrador popular en la voz autorial que actúa como un narrador que privilegia la palabra hablada y se ciñe a los patrones textuales que emanan de la oralidad. Además, la tradición provee de formas narrativas específicas que proceden de la cultura oral a la voz autorial y extiende su espacio al campo de la letra. La narrativa de Alegría es un eco de la forma como se

desarrolla la dinámica de la oralidad en el mundo andino y amazónico. Por ello, el estatuto del narrador alegriano está configurado a partir de la voz y de la cultura periférica.

En la narrativa alegriana, se configura un mundo en el que se conjugan la sensorialidad, el dinamismo de los colores, la plasticidad, el movimiento y la expresividad poética. En el campo del lenguaje, recrea el habla del norte peruano y reproduce los fenómenos lingüísticos propios del dialecto del español hablado en dicho lugar. Impregnada de un fuerte mimetismo verbal, la prosa de Alegría demuestra la fuerza con que la voz se apodera de la letra y actúa sobre ella. El rescate del lenguaje popular con su peculiar entonación es un aspecto notable de la novelística alegriana. Los estudios que se reseñan a continuación contribuyen en la discusión de la novelística alegriana desde la perspectiva de la oralidad; los trabajos están referidos a la representación del mundo alegriano, la construcción de su narrativa, la función del narrador popular, la representación del lenguaje regional, la tradición y la memoria, el discurso crítico y festivo, las historias marginales en la obra alegriana y la imagen de la Amazonía en ella.

2.3.1. Mundo representado y mimesis verbal en la novelística alegriana

Entre los primeros trabajos que se proponen realizar un asedio de la obra de Alegría, se encuentra el libro *La serpiente de oro o el río de la vida* (1993) de Alberto Escobar, que se basa en su tesis doctoral presentada en la Universidad de Munich en 1959. El texto es un estudio de *LSO* realizado desde el punto de vista literario y lingüístico. El libro se compone de dos partes: la primera es el análisis literario de la novela de Alegría y la segunda analiza las particularidades lingüísticas de lo que Escobar denominó “el dialecto del valle de Calemar”. El trabajo es una investigación

que se nutre del análisis fenomenológico y estilístico de la escuela alemana que se desarrolla en el campo de la crítica literaria hacia mediados del siglo pasado y se inspira, igualmente, en los trabajos de descripción lingüística que, entonces, empiezan a formar parte de la ciencia del lenguaje.

Escobar aborda, en principio, la función del narrador Lucas Vilca; la descripción sensorial del mundo del Marañón, a través del color, el sonido, el silencio, los elementos de la naturaleza y la dinámica del mundo calemarino; luego, el crítico analiza la relación entre el hombre y la naturaleza, incidiendo en el reto que significa enfrentarse al río; una siguiente sección estudia la vocación de los vallinos por la palabra hablada, la tradición oral propia del lugar y la composición narrativa de la novela; a estos aspectos se añaden los contrastes idiomáticos, el lenguaje de la experiencia que aflora en el discurso narrativo y la función de la ironía; finalmente, el crítico estudia los valores del universo de Calemar y el sentido de la muerte.

La función del narrador en *LSO* busca lograr en forma paulatina la adhesión del lector al mundo del Marañón, para lo cual actúa como un guía que conduce al “lector-forastero” para presentarle la vida de los balseros y lograr su simpatía: “[...] pleno ya de confianza, lo convoca a internarse no sólo en el escenario, sino en el hombre que, como él, lo habita y lo disfruta por herencia del tiempo y de trabajo” (Escobar, 1993: [8]). Este narrador que busca la atracción del lector, en gran parte anónimo, se descubre casi al final en la personalidad de Lucas Vilca.

La novela le plantea al lector disponer de la vista para poder acceder al mundo de los balseros; de esta manera, “aprenderá a descifrar los insospechables mensajes que recoge la vista en el universo del valle” (1993: 9). La captación de los colores comunica significados que son claves para captar el sentido de la naturaleza y que tienen un especial valor para los habitantes de Calemar. En ese universo sensorial, el oído permite

conocer el entorno; a través de él, el balsero interpreta la realidad antes que hacerlo de manera reflexiva. Calemar bulle de música nacida de las aves y del río, el sonido se relaciona con el desarrollo de determinados momentos del día, el rumor del río es un aviso para los balseros. En ese mundo, “[l]os vallinos hablan en voz alta; hablan como desearan a tono con la naturaleza” (1993: 14). Correlativo al sonido y al rumor, se encuentra el silencio que acompaña las escenas donde aflora la muerte de los balseros. La visión de la realidad que ofrece el narrador traduce la dinámica de la naturaleza, en la que se percibe las fuerzas que la conforman; en ese mundo, el río es una entidad activa, ruge y brama; las lluvias, las tormentas y los desbordes marcan el curso de la vida en Calemar. Para el vallino, “el río es símbolo de lo ilimitado y desconocido, de la fortuna y de la adversidad misteriosas” (1993: 16).

Para Escobar, el eje de la novela es la relación “hombre-escenario” y su desarrollo está gobernado por la antítesis, que permite captar la dinámica del mundo, siempre en constante oposición, pues predominan “el contraste, la pugna, el combate” (1993: 22). En esa perspectiva, la articulación entre el río Marañón y la vida de los balseros constituye una unión que es el núcleo vital de la narración. Para los balseros, “la vida es la lucha con la naturaleza” (1993: 27) y el Marañón presenta esta “vocación combativa”. La fuerza del río y el desafío que impone a los balseros tienen un especial significado en la novela y crean un marco en el que se transcurre la acción constante y arriesgada de los protagonistas de la historia. Entre la fuerza tenaz que simboliza el río y la pujanza de los balseros, se desarrolla una dinámica en la que el ambiente natural y la personalidad humana aparecen en una armoniosa antítesis en el diseño artístico de la novela.

Nos interesa de manera especial el análisis de Escobar sobre la vocación por la palabra hablada, la tradición oral, la composición de la novela, los contrastes

idiomáticos, el lenguaje de la experiencia y el empleo de la ironía. En Calemar, es connatural a la personalidad de los balseros una disposición para charlar y contar historias:

En el valle siente el hombre [...] la imperiosa necesidad de la charla, de la comunicación franca con el compañero de faena o con el visitante. Como el río, su vida es un caudal de hechos, de sucesos que retiene la memoria y que, evocados, recobran la vivacidad de una realidad distinta, fantástica, remozado mirador desde el cual contempla el devenir del tiempo. El pasado es una suerte de reservorio donde se almacena un cúmulo de fórmulas mágicas, útiles para averiguar qué existe más allá del conocimiento empírico. En él se sedimentan antiguas creencias, secretos revelados a algún antecesor en fortuito encuentro con seres sobrenaturales: ese tiempo remoto, nebuloso, oscuro, es fecundo en versiones que en la ronda de los cholos alternan vivazmente con sucesos del día (1993: 31).

Esta voluntad por contar y escuchar historias de las más disímiles explica, igualmente, la profusión de narraciones orales en el corpus narrativo de la novela y reafirma la habilidad innata de los lugareños en el arte del relato. El conocido crítico explica que en las charlas no solo se trata sobre la realidad y el acaecer, también “en ellas escuchan narraciones que en forma fabulada tratan del origen y destino del hombre. Por su intermedio se avecinan a los temores y creencias de los antepasados, y los incorporan, interpretándolos, a la realidad actual” (1993: 35). En el imaginario lugareño, es importante para los balseros el conocimiento del mundo y de las cosas, así como la fabulación mediante cuentos, mitos, leyendas, acertijos, etc., que constituyen la memoria local.

El análisis que realiza Escobar sobre el capítulo XI “Charla de bohío” de *LSO* nos permite apreciar la técnica con que Alegría dispone las estrategias narrativas para narrar a propósito de la intervención de Silverio Cruz para contar “la muerte de los pajaritos”. En ese sentido, el narrador busca “un vínculo indispensable entre la historia y el auditorio”, brinda una descripción dinámica de la naturaleza, emplea enlaces gramaticales que hilvanan la narración, dispone “concatenadamente” los segmentos de

la narración que conducen de un tema a otro, anticipa los temas en forma estratégica y los relata en el “instante propicio”, la forma de narrar apela a formas indirectas o directas, más próximas a la charla, en la que abundan oraciones explicativas, preguntas, etc. Varios de estos recursos provienen de la oralidad que actúa como un factor decisivo en la fabulación popular. El narrador maneja con sapiencia la norma estándar para introducir al auditorio en la historia y, luego, consiente “que escuchemos de más cerca el coloquio de los cholos” (1993: 41), con lo que el relato cobra bastante vivacidad gracias al empleo de la lengua dialectal, caracterizada por fenómenos fonéticos y gramaticales que “concentran el efecto a lograr por el medio lingüístico” (1993: 41). Destacan en el relato de Silverio Cruz la confirmación de que las historias pertenecen a un legado tradicional, el efecto que logra sobre el auditorio, la aceptación que consigue de los escuchas y, de modo particular, la lengua regional, elemento clave para lograr “el clima estético”.

Un punto importante estudiado por Escobar es el referido a los contrastes idiomáticos que contraponen las normas lingüísticas. El uso idiomático permite “reconocer fronteras sociales y literarias” (1993: 45), por lo que se puede identificar la procedencia y el estrato social de los personajes de la novela. Para el crítico, los contrastes lingüísticos determinan “la originalidad” de la primera novela de Alegría. En ese sentido, la lengua rural, que aparece en los diálogos, logra cohesionar al grupo, establece un vínculo comunicativo, determina la estructura conversacional de la novela y fomenta la charla. Es una lengua que emplea palabras arcaicas, adecúa la sintaxis al ritmo de la conversación; las yuxtaposiciones y coordinaciones copulativas que usa se orientan a la simplicidad más que a la intelectualidad y, de modo particular, el enlace “y” adquiere una especial funcionalidad en el discurso narrativo de los personajes. Además, recurre a complejo de adjetivos, repeticiones, estribillos, reiteraciones y

dimana una permanente relación con el discurso hablado. Estas peculiaridades nos llevan a enfatizar la impronta de la voz en el tono oral que preside la prosa narrativa de Alegría.

Complementario a lo anterior, es interesante la observación de Escobar sobre la existencia de un repertorio de expresiones conformado por giros y refranes que pertenecen al medio rural; igualmente, las comparaciones con diversos elementos de la naturaleza enlazan el lenguaje con una concepción animista que es propia de la cultura local. La función de estos recursos es introducir al lector en el universo del relato. Por otro lado, en el mundo de los balseros del Marañón, se pueden apreciar hechos imprevistos, que pueden tener un carácter grotesco; el lenguaje apela a juegos de palabras, se caricaturiza, se emplea la ironía, la burla, el humor, el contraste, el doble sentido de las palabras.

La segunda parte del libro describe el dialecto que emplean los habitantes del valle de Calemar. Interesa esta sección por la información que ofrece el conocido crítico por los tempranos aportes que realiza en el estudio del español peruano y, en particular, por la explicación que ofrece sobre los fenómenos del lenguaje dialectal que registra la prosa de Alegría. Si bien el lenguaje documentado en *LSO* es una reelaboración del habla lugareña, subyace en él un fondo histórico y lingüístico que el autor supo conservar. Por ello, la recreación estética del lenguaje regional no entra en contradicción con el valioso aporte que puede representar para conocer un determinado estado del castellano hablado en el Perú en su variante norteña.

El estudio de la representación lingüística del dialecto calemarino nos permite apreciar que los recursos empleados por Alegría en la reelaboración del lenguaje dialectal corresponden a fenómenos del lenguaje usuales en las variantes regionales del

castellano. La mimesis verbal del habla de Calemar que consigue la prosa de Alegría se consigue mediante la reproducción de la acentuación regional, las agrupaciones vocálicas, las diptongaciones, los hiatos, las modificaciones consonánticas, los usos derivativos de las palabras, el voseo, las formas gramaticales y la sintaxis regional, que Escobar estudia en forma acuciosa.

2.3.2. El estatuto del narrador, la norma lingüística y la visión del mundo

El artículo “La imagen del mundo en *La serpiente de oro*” de Antonio Cornejo Polar (2004 [1975])⁶⁶ aborda el origen de la primera novela de Alegría y las condiciones en que se plasma, el particular estatuto del narrador, la doble norma lingüística que se registra en la novela, las contradicciones que experimenta el modelo narrativo de la novela, la contraposición de Calemar frente a otros espacios geográficos, el sentido del heroísmo expuesto en *LSO* en relación con la tónica dominante en la novela hispanoamericana, el orden realista y la utopía en el mundo representado en la ficción, la ausencia de una historicidad en el texto, la naturaleza cuentística de la novela y el sentido de la imagen que proyecta la novela.

Cornejo Polar explica que el origen de *LSO* se relaciona con un proceso de ampliación de versiones de cuentos titulados *La balsa* y *El Marañón*, que se han perdido; esta particular transformación genérica permite apreciar una implicancia directa en la construcción de la primera novela de Alegría que se refiere a la sujeción de la estructura de la novela al relato corto, huellas que se conservarán también en las siguientes novelas del autor. Llama también la atención del crítico las condiciones en que el autor escribe su primera novela, pues el exilio determina su “tono evocativo”:

⁶⁶ Citamos el artículo de *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

“La experiencia del destierro pone en marcha la dinámica del recuerdo y la voluntad de capturar la imagen el espacio lejano, pasado y perdido” (2004: 50).

Otro aspecto clave que analiza Cornejo Polar es el “problema del narrador”, que tiene que ver con “la identidad y las funciones del narrador”. En la novela, el nombre del narrador permanece anónimo hasta que se revela en el capítulo XVIII como Lucas Vilca, quien es narrador y personaje; este desdoblamiento conlleva dos formas gramaticales, según como sea la voz narrativa, en primera persona del plural y en primera persona del singular; junto con este doble narrador, existe un tercero, que es un narrador en tercera persona, que asume la omnisciencia. El asunto del narrador se relaciona, a su vez, con la norma lingüística y el conocimiento de la realidad:

- a) En el relato aparecen las tres formas narrativas más frecuentes: primera persona del singular y del plural y tercera persona.
- b) Se emplean dos normas lingüísticas muy diferenciadas, una inserta en la tradición de la prosa artística y otra imitativa del habla popular de la zona del Marañón, ésta última como propia de los personajes, incluyendo al narrador cuando funciona en ese orden; y
- c) Existe un doble carácter en el contenido narrativo, a veces ligado al conocimiento del narrador y en otras ocasiones por completo ajeno a ese conocimiento (2004: 53).

Lucas Vilca asume la voz colectiva y narra con un “nosotros” aspectos referentes a la vida comunitaria de Calemar, que es el fondo de la novela; pero, en forma complementaria, también adopta la forma de primera persona “yo” cuando actúa como personaje. El conocido crítico considera que no es posible conocer todo el universo del relato mediante la participación de Lucas Vilca, pues varios hechos deben ser proporcionados desde otra perspectiva, la de aquel que también conoce parte de la historia de Calemar: un narrador omnisciente en tercera persona. La propuesta de considerar un “hablante básico”, que se desdobra en Lucas Vilca, con sus dos variantes narrativas (narrador / personaje), y en el narrador omnisciente en tercera persona, con

sus respectivos conocimientos del mundo de la novela, permite valorar y comprender mejor el estatuto del narrador en *LSO*.

La coexistencia de dos normas lingüísticas muy diferenciadas en la novela, una norma culta en gran parte de la narración y una norma popular en los diálogos de los personajes, conlleva reflexionar sobre la “contradicción” que se produce cuando Lucas Vilca usa el lenguaje culto como narrador y el habla lugareña como personaje. Cornejo Polar explica que se trata de un “conflicto” que enfrenta el hablante básico debido al lugar en que se encuentra: “Por una parte se quiere ofrecer una imagen interior de la vida de Calemar, pero, por otra, la novela corresponde y es producto de un espacio socio-cultural para el que Calemar es profundamente ajeno, distante” (2004: 56).

En otro plano, estas ambivalencias remiten a una relación de tensión que se desarrolla entre la novela como género y el cuento, lo que, a su vez, reproduce la “conflictiva pluralidad” de la sociedad y de la cultura en el Perú. El propio autor es parte de esa contradicción, porque “es ajeno a ese mundo que pretende representar con autenticidad; por eso, para hacerlo, no le queda otro camino que fundar – paradójicamente– un artificio” (2004: 57). Cornejo Polar pone de relieve la diferencia entre el espacio en el que se sitúa Alegría y el sistema cultural que es el mundo de Calemar, así como el contraste entre las convenciones literarias propias de ese universo y las modalidades específicas, como los relatos orales, que pertenecen al mundo que refiere en *LSO*.

Otro punto que el crítico analiza es la contraposición que se establece entre Calemar y otros espacios geográficos, como la costa y la sierra; en ese sentido, desde la perspectiva de la novela, se exalta la imagen del valle y su “constitución como un espacio distinto”: “La narración se detiene incontables veces para dejar que un frondoso

aparato descriptivo vaya dando cuenta, con solemnidad y minucia, de este paisaje privilegiado” (2004: 59). En ese objetivo de afirmar un lugar de belleza y plenitud, cumplen un rol relevante el colorido, las sensaciones, el dinamismo, los olores, etc.

Frente al sello trágico de la novela regionalista que muestra al hombre vencido por la naturaleza, tal como se presenta, por ejemplo, en *La vorágine* (1924), Alegría propone, por el contrario, una ruptura: “En *La serpiente de oro* subyace la voluntad de engrandecer la gesta del hombre que se enfrenta al poder de la naturaleza y de subrayar que en esa contienda el hombre puede vencer –y de hecho, con frecuencia triunfa” (2004: 60).

Es interesante la convergencia de un orden realista en la novela, que se expresa en la voluntad del autor de reproducir “sucesos acaecidos” y “el acontecer de todos los días”, y la idealización de Calemar, imagen con la que se elabora una utopía de las riberas del Maraón. Mediante una selección de aspectos que pueden transmitir una imagen ideal de Calemar y dejando de lado los que podrían ofrecer una cualificación contraria, la novela busca “remarcar admirativamente el lado positivo de la existencia de los balseros” (2004: 66). Ese mundo que inspira elogios y que sirve de marco a acciones de gloria, y donde los héroes son los balseros del Maraón, exige replantear la oposición civilización / barbarie, ya que, mientras que el heroísmo de los vallinos produce admiración, la irrupción de los pioneros de la modernización y del progreso en el mundo representado concluye en fracaso y muerte.

Un punto importante es la observación de Cornejo Polar sobre la composición de la novela, la cual, si bien guarda una fluidez en la narración, “se organiza más bien siguiendo un orden prismático de exposición” (2004: 69). La forma como se construye

la primera novela de Alegría obedece no a una secuencia lineal de episodios, sino a una distribución de alternancia tensión / distensión:

La mayoría de las secuencias, en forma de capítulos o subcapítulos, ocupan su lugar en el texto por razones que nada tiene que ver con una idea –cualquiera– de secuencia. Tal sucede en episodios claramente marginales, como los titulados “Muchos pejes y un lobo”, “Charla de bohío” o “La uta y el puma azul”, pero también, y esto es lo sintomático, en instancias narrativas de indudable peso argumentativo: de hecho el ingreso a Calemar y la muerte del ingeniero Martínez o la trágica travesía de los hermanos Romero y la desaparición del Roge, ocupan aleatoriamente sus lugares en el curso del relato. En realidad su distribución narrativa se rige por un criterio cuya norma básica es la alternancia tensión/distensión, con una gama muy variada de realizaciones concretas, y sobre todo por la urgencia de aprehender los distintos lados de una misma y siempre repetida situación: la del hombre enfrentado a la naturaleza; vale decir, intersección de la libertad con el destino (2004: 69).

Cornejo Polar explica que estos fragmentos alcanzan un sentido total por “acumulación”; este modo de organizar los episodios se fundamenta en la necesidad de ofrecer “una imagen de la vida como repetición tenaz de ese acto heroico que el hombre realiza ante el destino incorporado a la naturaleza” (2004: 70). De este manera, se reactualizan los hábitos seculares como un ritual que conforman el diario vivir de los habitantes del Marañón.

El crítico analiza el carácter aporotizador de la novela, ya que “es más ritual que histórico”, lo que se presenta “en el fondo intransformable, este mundo contempla la realización reiterada del acto humano esencial” (2004: 71), además de ser el valle calemarino construido en un orden utópico. En el nivel del acontecimiento, se observa que la “perfección” de Calemar no podría alterarse, lo que explica la muerte del ingeniero Martínez, por lo que la novela postula “la negación de la alternativa histórica, de las modificaciones en ella implícitas y, al mismo tiempo, por cierto, la reafirmación de los valores de una sociedad feliz en su elementalidad y primitivismo” (2004: 71-72); en esa línea, la ausencia de historicidad domina en el texto.

Cornejo Polar sostiene que la “conciencia del tiempo” puede explicar en parte la naturaleza formal de *LSO*, ya que la “estructura aditiva y prismática” de la novela, episodios relativamente independientes y no presididos por una secuencia de causalidad, obedece a “la ausencia de una conciencia de historia como proceso de transformaciones sucesivas que impide que el relato adquiera ese sentido y esta proyección” (2004: 72).

La formalización de la novela también está pautada por la “estructura del cuento”, a tal punto que “casi todos los episodios de *La serpiente de oro* admiten una lectura parcelada, cuentística” (2004: 72). Ello obedece a la génesis textual de la novela, ya que fue un el resultado de la evolución de formas cuentísticas. Pero también se puede apreciar el hecho de que la novela quiere auscultar la vida de los vallinos de Calemar, por lo que emplea “en el discurso narrativo algunas formas que provienen de la cultura del referente” (2004: 73), particularidad que se plasma con la narración de relatos orales de parte de los personajes. En una línea que Cornejo Polar expondrá en trabajos posteriores⁶⁷, existe una relación dialéctica entre el productor de la novela y el referente novelado que se relaciona también con dos formas en contradicción por pertenecer a sistemas literarios diferentes, como la novela y el cuento. Desde esta perspectiva, la “raíz cuentística de la novela tiene que remitirse a ese modelo interior del cuento popular, incorporándose al desajuste interno del texto, en su vaivén entre un mundo y otro” (2004: 73).

Un punto final desarrollado por Cornejo Polar es la imagen ideal que proyecta el valle de Calemar y que reside en una axiología de base comunitaria que cuestiona “el orden real de la sociedad que produce la novela y la recibe” (2004: 74). Esta contraposición de Calemar a los sectores hegemónicos prefigura la imagen de la

⁶⁷ Como se ha podido ver en el anterior capítulo de la tesis, en el libro *La novela indigenista* (1980), Cornejo Polar analiza la condición del productor de la novela indigenista, la naturaleza del género literario utilizado y el impacto del referente.

comunidad de Rumi como un modelo comunitario superior a la sociedad peruana en *EMAA*.

2.3.3. La técnica y su modernidad literaria en la narrativa alegriana

Un artículo de singular importancia para conocer el diseño estructural de la segunda novela de Alegría es “La estructura del acontecimiento de *Los perros hambrientos*” de Cornejo Polar (2004 [1967])⁶⁸, cuyo propósito es abordar la construcción de la trama y las técnicas empleadas por el autor. De acuerdo con Cornejo Polar, Alegría apela al recurso de la antítesis y a la técnica de la retardación de los sucesos con su consiguiente suspenso narrativo.

Nos interesa destacar cuatro puntos tratados por Cornejo Polar: la condición del narrador y su relación con el lector, el empleo del lenguaje, los relatos que conforman la trama de la novela y la especial condición de la historia de los hermanos Celedonios en el concierto de la novela.

Respecto del primer punto, cabe precisar que, al igual que Escobar (1993 [1965]), quien ponía de relieve la condición de un narrador guía en *LSO*, encargado de conducir al lector por el mundo y los escenarios de Calemar, Cornejo Polar explica que, en *LPH*, asistimos al mismo tipo de narrador, que se aposenta como un guía que nos orienta en el ingreso al mundo del valle de Páucar, donde transcurre la historia. No obstante, Cornejo Polar establece una sutil diferencia acerca de la naturaleza del lector en cada novela: mientras que, en *LSO*, el lector es un “lector-forastero” que se va introduciendo en la novela, es convocado por ella, participa, ve lo que sucede y escucha cómo es ese mundo; en *LPH*, en cambio, el lector solo escucha y su condición es la de un oyente marginal.

⁶⁸ Citamos el artículo de *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría* (2004).

En lo que atañe al lenguaje empleado en la novela, Cornejo Polar analiza la norma lingüística utilizada por la voz autorial de la novela y la que figura en el discurso de los personajes. En ese sentido, el conocido crítico analiza el estatuto del narrador omnisciente que relata la historia y la particularidad de su expresión idiomática. Desde su punto de vista, el narrador se configura como un narrador popular que sigue el modelo de los narradores orales de la región, condición que se reafirma en la asunción de ese patrón del arte de contar. No obstante, aun cuando el narrador confiesa que seguirá la “pauta” del narrador oral, su lenguaje “[...] corresponde a una norma que no es estrictamente popular o que, al menos, se diferencia notablemente de la norma que usan los narradores populares dentro de la novela misma” (2004: 81).

Mientras que el discurso de los personajes dotados de la facultad de contar se caracteriza por mantener los matices de la elocución popular, seguir un especial modo en la fabulación, disponer de una singular frase narrativa y valerse de la secuencia polisindética, dichos rasgos se hallan ausentes en los relatos que se narran en el discurso de la voz autorial. Al respecto, Cornejo Polar nos ejemplifica la especial condición del discurso oral predominante en los narradores no autoriales de la novela: “Sucede que las “historias” de Simón Robles y otros personajes están a nivel cuasi folklórico (algunos son auténticos cuentos populares) y se transcriben con una intención puntillosamente realista, equivalente a la que campea asimismo en los fragmentos dialógicos de la novela” (2004: 82).

Ello explica las diferencias entre el registro de la voz autorial y la lengua de los personajes y de los narradores orales. Asimismo, Cornejo Polar subraya un aspecto clave en la descripción del lenguaje predominante en la novela: no es una traducción del quechua, sino, más bien, un castellano “tartajoso” y “arcaico”. Como lo sostiene el crítico, la diferencia entre las normas de los protagonistas “[...] no afecta el tono de

sencillez coloquial que preside el relato, confiriéndole una cordial fuerza apelativa, en la medida en que la norma de los narradores populares se acepta como un aspecto más del testimonio verista del narrador y no como la única posibilidad de presentar la realidad del mundo novelado” (2004: 87).

Respecto de los relatos que conforman la trama de *LPH*, el conocido estudioso de la literatura peruana explica que el “acontecimiento” de la novela comprende, por un lado, el drama de los campesinos con el cúmulo de sus desgracias y, por otro, las vicisitudes de los perros guardianes de ganado. Si bien cada trance sigue un curso paralelo, ambas direcciones se entrecruzan e integran en el desarrollo de la trama.

Se debe destacar la precisión del crítico acerca de la naturaleza de los relatos que corren en boca del narrador y de los personajes, debido a la implicancia directa que tienen en el diseño de la estructura de la novela:

[...] aunque los cuentos dichos por los personajes se mantengan aislados, como piezas independientes que sólo documentan la índole de una realidad, lo cierto es que de alguna manera contaminan la forma de organización global de la novela: la novela misma adopta una estructura interna de raíz cuentística, visible en la relativa independencia de sus unidades (2004: 85).

Entre un comienzo marcado por la bonanza (capítulo I) y un final que denota un sentimiento de esperanza (capítulo XII), se yergue la sequía con toda su fuerza destructora que altera radicalmente la vida de hombres y animales. De acuerdo con Cornejo Polar, en ese curso “se interpolan considerables núcleos de acontecimientos marginales: algunos correlativos al asunto de la sequía, pero otros autónomos o semiautónomos con respecto a ese núcleo” (2004: 88). Con relación a la trama, el crítico realiza una importante observación que se refiere al modo “como el narrador plasma estilísticamente el fenómeno de la sequía [...] y las funciones que tal fenómeno cumple dentro del relato en orden a la representación general del mundo andino” (2004: 89).

Para tratar el fenómeno de la sequía, el novelista apela a dos recursos fundamentales: “la antítesis y el retardamiento del desarrollo de las acciones”⁶⁹. El primer recurso contrapone la imagen eglógica del mundo andino con el estallido de la desgracia mediante la oposición “alegría-dolor”, que se va desarrollando en forma paulatina en los capítulos I, II, III y IV de la novela. El segundo procedimiento permite ubicar la aparición de la sequía en el capítulo VII y presentarla con mayor furia en el capítulo VIII. Como explica el crítico, este “retardamiento de la acción” contribuye a un mayor “acrecentamiento de la tensión narrativa”; sin embargo, el narrador crea un suspenso narrativo al postergar el efecto brutal de la sequía, ya que el capítulo IX nos presenta la historia de los hermanos Celedonios, con lo que el clímax del fenómeno se suspende en la narración. El capítulo X retoma la narración de la sequía, la que reaparece con todo su poder avasallante y destructor.

Respecto de la forma como actúa la sequía, “[...] funciona dentro de la novela como un poder cataclístico que transforma y quiebra cuanto cae dentro de su ámbito” (2004: 92). Su impacto es radical y violenta de manera progresiva toda forma de vida que destruye por completo.

Por último, en el diseño de la novela, la historia de los hermanos Blas y Julián Celedonio constituye un episodio marginal, que, sin embargo, ilustra la diversificación de la acción novelesca y, de modo especial, la decisión y voluntad de los hermanos bandoleros de apelar a la vida fuera de la ley para vivir en permanente trance de aventura. En el contexto del mundo novelado, las opciones de ambos bandoleros y su

⁶⁹ La crítica literaria también observa que estos procedimientos sustentan el diseño de *EMAA*. Escajadillo (1983) apela a las nociones de “antítesis” y “contraste” para contraponer el funcionamiento de la comunidad de Rumi frente a otros espacios. Igualmente, Goran Tocilovac (1975) estudia la contraposición entre la comunidad campesina en relación con el aparato legal del Estado y el poder de las haciendas. En forma coincidente, Eduardo Urdanivia (1975) considera que el desarrollo de la novela se basa en una oposición básica: vida-muerte.

rebeldía terminan en la fatalidad, lo que revela la imposición de un mundo cargado de miserias.

2.3.4. Los relatos orales en la novelística alegriana

Entre los primeros estudiosos de la obra de Ciro Alegría, figura la portorriqueña Concha Meléndez. Una reseña suya sobre *LPH* publicada en la *Revista Iberoamericana* (1941) nos permite apreciar algunos puntos que consideramos importantes de acuerdo con el propósito de esta investigación.

Concha Meléndez destaca el plano de la representación en la novela, ya que trata “de un hecho conmovedor observado en las punas” y, de modo particular, subraya “la intimidad del hombre con los animales que viven con él en una misma dimensión comprensiva, sintiendo los mismos goces y los mismos dolores” (1941: 226). Para la autora, un elemento fundamental de su configuración como novela es narrar “una serie de biografía de perros”. De modo particular, subraya que la vida de los canes merece ser contada; en algunos casos, se trata de una vida ligada al mismo drama de los dueños: “La historia de Güeso, dramática, es reflejo de la de su amo Julián Celedón”, mientras que “Mañu hace una vida más normal en la sierra” (1941: 227).

En la reseña, Concha Meléndez valora la forma como Alegría aborda el tema de la sequía, que es el asunto de fondo de la novela: “Ciro Alegría ha puesto en la descripción de este fenómeno de los Andes, trágico acento. La naturaleza respira sed y muerte” (1941: 227). El impacto brutal de la sequía se cierne sobre hombres y animales hasta que la lluvia retorna y se reanuda “el viejo ritmo del vivir serrano en la alternancia de siembras y cosechas” (1941: 227).

Un aspecto importante que señala Concha Meléndez se refiere a la presencia de los relatos populares que el autor inserta en su segunda novela:

El folklore serrano se difunde a través de las historias de Simón Robles escuchadas por cholos e indios en la noche propicia al placer dulceamargo de la coca. A esos relatos pertenece “El puma de sombra”, serrana explicación de los orígenes del miedo en las silenciosas noches puneñas y el gracioso “Consejo del rey Salomón” (1941: 227).

En cuanto al modo como se diseña la narración en *LPH*, Concha Meléndez precisa “la manera directa y a la vez poemática en la presentación de los temas”. Ello se explica por el hecho de que el autor los desarrolla “sin preámbulos narrativos, nos hunde en ellos con unas pocas evocaciones sugerentes” (1941: 228). Por momentos, aflora lo lírico, que corresponde al plano poemático y que se expresa en el canto de la pastora Antuca. La modernidad de este modo de narrar es destacado por la estudiosa portorriqueña: “Esta forma directa de narrar, modernísima, se acoge al clásico resorte de breves historias –las de los perros– intercaladas en el conjunto con unidades independientes” (1941: 227). Nos interesa esta cita por tres motivos: se afirma que Alegría dispone de una concepción moderna del arte narrativo; por otro lado, la inserción de los relatos referentes a los canes ovejeros obedece al concepto que tiene Alegría sobre la novela; y, en particular, son narraciones hasta cierto punto independientes.

La deuda de Alegría con la tradición y con el alma andina se confirma en sus dos primeras novelas a decir de Concha Meléndez: “En ambas la síntesis admirable y la poesía dominadora nos dan revelaciones del alma peruana, de sus más viejas esencias, y lo hacen sin arqueología ni recargamiento documental, sino mostrando la tradición con ademán amoroso, en el propio manantial andino” (1941: 228). En tal sentido, la naturalidad que le proporcionan a la novelística alegriana la tradición y la pertenencia a una cultura milenaria se distancia de cualquier forma artificiosa o de cualquier sometimiento a fáciles efectos naturalistas o veristas en la novela.

El artículo “Una observación sobre “Los perros hambrientos” (Los relatos interiores)” de Enrique Normand Sparks (1955) estudia la estructura de la segunda

novela de Alegría y se centra especialmente en la función de los cuentos que incorpora Alegría en el corpus de dicha novela. De acuerdo con el autor, los relatos interiores precisan mejor “el clima sentimental de la novela”. El autor analiza cinco relatos “como elementos formales de la novela misma”. Los cuentos están integrados a la novela: “Todos ellos están ligados por vías secundarias con el gran tema del libro: lo alimentan” (1955: [128]). Es interesante la observación que formula Normand Sparks en relación con el principio de unidad que preside la concepción de la novela y que depende de la forma como se integran los cuentos: “[...] la unidad la va dando la certidumbre de que siempre se contarán cuentos” (1955: [128]). El autor analiza cinco cuentos: la historia del Manchaypuito, el origen de los nombres Güeso y Pellejo, el cuento de Adán, el cuento sobre el Rey Salomón y el cuento del zorro cubierto de harina. El primer relato se halla en la voz de Pancho y los siguientes corren en la voz de Simón Robles. Por otro lado, hace mención de la narración que cuenta la abuela al final de la novela sobre una feroz sequía que asoló el pueblo, pero no la estudia, porque no se ajusta a los aspectos que definen al cuento: no tiene un carácter ficcional y su estructura formal es diferente.

Cabe señalar que un rasgo que define a los cuentos insertos en la novelística alegriana es su finalidad e intencionalidad. En esa línea, Normand Sparks explica que, aun cuando los cuentos abordan temas diferentes, “[...] no obedecen a otro común denominador que la reflexión moral a que pudieran convocar” (1955: 129). La captación de esta finalidad es parte de la lectura que compromete al lector, quien debe reconocer el sentido y la intención de los cuentos: “La reflexión, la moraleja no va dicha sino librada a nuestra intuición y determinada por el contexto la mayoría de las veces” (1955: 129).

El autor subraya otros aspectos que caracterizan a los cuentos que introduce Alegría en *LPH*. Por ejemplo, analiza la función del silencio como un factor que crea

expectativa de los escuchas y que es manejado hábilmente por Simón Robles como cuentista popular. Además, los relatos “nunca supone[n], en Pancho o en Simón, testimonio personal”, lo que demuestra el carácter ficcional de los cuentos. Sobre la filiación de los relatos, Pancho, por un lado, cuenta algo que “ha oído”, en tanto que Simón Robles sostiene que lo que cuenta “es historia”. Otro aspecto que llama la atención de Normand Sparks es el especial talento de Simón Robles como un personaje dedicado al arte de la narración. La perspectiva que adopta el relato corresponde a una narración que “se nos ofrece siempre en tercera persona” (1955: 133), lo cual evidencia la pertenencia del relato a la tradición oral de la cual se toma y en la que pervive.

Nos llama la atención lo que sostiene Normand Sparks respecto de la forma como se retrotrae el cuento del pasado al presente y del sentido que adquiere en la voz del narrador popular: “En todo lo relatado prima siempre un aire de evocación, que a veces se convierte en algo así como un intento dramático de reconstrucción del hecho, con lo cual se refuerza el valor testimonial de lo que se dice” (1955: 133). Por otro lado, el artículo hace referencia a los momentos en que se relatan las historias, que pueden ser la hora de la merienda o la sobremesa. Como narraciones que pertenecen a la tradición oral, los relatos se cuentan en tiempo pretérito, lo que, a su vez, se relacionan con el empleo de una variedad de formas verbales. Por último, un detalle importante que subraya el artículo es la especial atención que los cuentistas ponen en reproducir diálogos entre los personajes de sus historias, lo que evidencia el valor expresivo e interactivo de sus intervenciones: “Simón reproduce conversaciones y su arte de contar consiste en verdad en el arte de revivirlas” (1955: 133).

El artículo de Manuel Larrú titulado “Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría” (2009) reorienta la lectura de la novelística alegriana a partir de la confrontación de la voz con la letra y de la representación de la cultura oral

andina. Entre los principales puntos, Larrú estudia la recurrencia del relato folclórico en la novelística de Alegría, la voluntad de verosimilitud en la prosa alegriana, las características del relato oral en la narrativa de nuestro autor, la función de la voz en su novelística, la funcionalidad que adquieren los relatos orales en la trama de las novelas, la existencia de un lenguaje formulario y el paralelismo que se puede establecer como propuesta de lectura entre la novelística de Alegría y el género testimonial. Para Larrú, la recurrencia del relato folclórico, de raigambre claramente oral, es un signo dominante y un recurso de gran profusión en la obra alegriana. Esta voluntad de afirmar el colorido de lo local se vincula con el grado de verosimilitud que preside la prosa de Alegría, pues el autor hace hablar a sus personajes en su forma habitual y de acuerdo con los rasgos del habla lugareña. En ese sentido, tomando como ejemplo un relato contado por el viejo Matías, narrador popular de *LSO*, Larrú explica:

[...] se trata, desde luego, de textos para ser “escuchados” antes que para ser leídos, inclusive uno puede imaginarse el tono de voz, el timbre, el dejo de don Matías al contar su relato, y es que aquí se impone la voz antes que la letra, y valga el oxímoron, ante una oralidad escrita (2009: 49-50).

Tal como lo han estudiado Escobar (1993) y Espino (2010a), Larrú también se centra en la huella de la oralidad en la prosa de Alegría, ya que los relatos actualizan el complejo fónico y los matices expresivos de la voz. En cada intervención de los cuentistas populares, como el viejo Matías, Simón Robles, Amadeo Illas, la palabra se asocia con un dejo particular y con una adecuada articulación de la voz, lo que establece la supremacía de la voz en la escritura y de una “oralidad escrita” en las novelas de Alegría. Si bien no es posible acercarse a todos los matices de la voz a través de la sola decodificación gráfica, cabe precisar que sí es posible imaginarse estos elementos a partir de la lectura del contexto en que tiene lugar la *performance* de cada narrador. De

este modo, se puede entrever la gesticulación y la actuación kinésica que forman parte de la acción de proferir una narración.

Larrú precisa que la oralidad se debe asumir “no con función meramente decorativa, sino como un aspecto esencial de la estructura narrativa misma” (2009: 50). Siguiendo a Ong, Larrú reliva el hecho de que las palabras son “modos de acción que producen reacciones en el receptor, quien a su vez, interactúa con el narrador” (2009: 50). Además de este elemento interactivo, la palabra hablada se asocia con hechos que son dignos de recordar, porque se evoca aquello que es memorable; asimismo, es el medio natural para transmitir el saber propio de la colectividad que como un legado cultural se debe conservar. Larrú explica que, en la cultura andina, la palabra hablada evidencia la necesidad de afirmar una identidad, que es la identidad local de la comunidad, y es el soporte de la tradición.

En el universo andino representado en las novelas de Alegría, el saber de la comunidad está cifrado a través de la voz y para alcanzar ese saber hay que ver, vivir, experimentar, sentir. Por ello, las historias contadas están respaldadas por las vivencias de otros y representan un tipo de conocimiento de la realidad, que es un “saber cultural” contenido en las narraciones:

Estos relatos llenos de significación condensan el saber cultural que, en determinadas circunstancias, se comunican entre los miembros de una comunidad para dar cuenta del mundo en que se vive. El cuento andino, y con ello la abundancia de relatos populares que actualiza Alegría, justamente tienen un común denominador: el saber que transmite el narrador comporta una ética, un modo de actuación en la realidad, una manera de aprender a orientarse socialmente (2009: 51).

El saber cultural, legado de la comunidad, se relata a través de historias que no pueden ser arbitrarias, puesto que el universo andino exige la representación de normas de conducta, valores y una ética de vida. Desde este punto de vista, lo estético y lo práctico

van unidos en la institucionalidad del cuento andino. Una de las cualidades de la oralidad es su condición “homoestática”. Larrú ejemplifica esta particularidad en relación con el mundo narrado por los cuentistas alegrianos, que es un mundo conocido por el comunero indígena. En esa línea, “[...] no sólo hay una relación biunívoca entre lo referido y el receptor, sino que el relato se actualiza en un presente permanente; lo sabido, lo conocido se conecta con el mundo inmediato” (2009: 52).

Un aspecto sustantivo de la narración oral que destaca Larrú en este estudio se refiere a la existencia de un lenguaje “formulaico” en la narrativa de Alegría, y que estaría conformado por frases hechas, uso de conjunciones asertivas, negativas, apelación a proverbios, dichos populares, giros expresivos, sentencias, etc. También es importante indicar que el arte de contar historias guarda relación con un tejido, ya que el entramado de los relatos permite homologar “la habilidad de contar con historias con el acto de hilar” (2009: 53). Esta condición se refiere a la habilidad para construir los relatos manejando apropiadamente diversos recursos como el ritmo, las repeticiones, el entrelazamiento de las frases, la conexión entre elementos, entre otros procedimientos. Así, tienen especial valor los mecanismos que distinguen la habilidad narrativa de los cuentistas, lo que se demuestra en su capacidad para agregar detalles al relato, modificarlo según su interés o de acuerdo con el propósito que esperan lograr en el auditorio, etc.

Otro punto importante alude al hecho de que los narradores orales no dan ejemplos abstractos, sino presentan casos que se encuentran territorializados. En otra orilla, el nivel de la lengua refleja una lengua híbrida que se halla en relación con un sustrato andino y que revela, en esa línea, la condición de los narradores de estar localizados en una zona de frontera. Coincidiendo con Espino (2010a), Larrú señala que los relatos orales “no pueden contarse como si fueran monólogos” (2009: 55), ya que,

por un lado, exigen un público al cual se dirige la narración y, por otro, los conocimientos contenidos en las narraciones orales siempre están fragmentados y en debate.

El asunto final que aborda Larrú en su artículo es la posibilidad de leer el registro de los relatos orales desde la perspectiva del género testimonial. Esta propuesta se explica en razón de que Alegría actuaría como un gestor que estaría en la capacidad de revelar la voz de un testimoniante. Larrú sostiene:

En efecto, esa voluntad tan marcada en Ciro Alegría de transcribir relatos apelando al modo de hablar, a la voz de los personajes, lo ubica en el lugar del gestor testimonial, de aquél que suele ser denominado el “intelectual solidario”, que es quien presta su capacidad letrada para dejar oír la voz del otro. Este autor implícito se muestra solidario e interactúa dialógicamente con los subalternos en un proceso dinámico de intercambio que los libera de su silencio y los muestra como personajes autónomos (2009: 57).

En la propuesta de Larrú, el gestor (Alegría) y el testor (testimoniante) están ubicados en un mismo espacio social y en relaciones dialógicas, pero se hallan en una situación de distancia por su condición. Este “dialogismo” caracteriza la novelística alegriana y se reconoce en la “doble enunciación”: en la voz de los narradores orales y en la voz del autor implícito. De este modo, en el mundo representado en las novelas de Alegría, se configura “un ‘yo’ popular que además de representarse a sí mismo también representa a ‘otros’. Entonces este sujeto plural hablará en nombre de la comunidad a la que pertenece” (2009: 58).

Desde este punto de vista, se puede apreciar el sufrimiento y vicisitudes de los personajes como un testimonio de los abusos y penurias que viven en la comunidad como de la prepotencia con que actúan el poder y los espacios hegemónicos:

Lo contado por estos narradores nos recuerda la vida de quienes padecen opresión, injusticia social, sufren el abuso de militares y son confinados a permanecer en los márgenes de la sociedad. Ese [es] el caso de Mateo, yerno de Simón Robles, cuando es

capturado obligado a abandonar a sus hijos y a su esposa para cumplir el servicio militar (2009: 59).

En ese sentido, las súplicas de Simón Robles al hacendado para que los comuneros reciban de su parte ayuda en alimentos en una escena de *LPH* actúan como un “nosotros” que cumple “la función denunciatoria del testimonio y al mismo tiempo cuestionadora de quienes ostentan el poder” (2009: 60). De esta manera, Alegría nos presenta “historias alternativas a la hegemónica y monológica de la ciudad letrada” y “[o]ír esa voz que aparece en sus novelas, implica un claro desmontaje del discurso homogenizador del poder”.

El trabajo de Diómedes Morales “Los cuentos populares de Ciro Alegría en sus primeras novelas clásicas” (2010) nos permite establecer una relación entre el relato oral y su elaboración literaria, para desarrollar un corpus de los tipos de cuentos que aparecen en las novelas de Alegría y para precisar las características y la función de los relatos insertos en la obra alegriana. Morales analiza los cuentos de la tradición oral de La Libertad que figuran en el corpus narrativo de Alegría. Identifica un total de quince cuentos de la literatura oral norteña en su obra novelística: cuatro en *LSO*; seis, en *LPH*; y cinco, en *EMAA*.

De acuerdo con Morales, los cuentos experimentan una reelaboración, ya que los relatos tal como aparecen en las novelas se hallan literaturizados, es decir, se encuentran estilizados y escritos en una prosa literaria y artística. Sin embargo, mantienen la vitalidad, el registro oral y el tono popular que corresponden al modo de contar de los cuentistas anónimos, difusores de la tradición oral.

Cabe precisar que, según lo que sostiene Morales, cuando el relato oral pasa al registro escrito no pierde su carácter estético, sino que, por el contrario, se enriquece en

su versión literaria; al respecto, la nueva formulación del cuento en la narrativa de Alegría potencia aún más sus posibilidades artísticas y expresivas. Por ello, sostiene que “el estilo literario sería el más adecuado para que los cuentos orales emigren del campo a la ciudad” (2010: 164).

En el artículo de Morales, un punto importante es la autoría de los cuentos y los contenidos que desarrollan. En ese sentido, los cuentistas que figuran en la trilogía novelística de Alegría pertenecen a una estirpe de narradores con la que guardan una especial filiación y no son propiamente los autores de los cuentos que relatan, sino difusores de una tradición local: “[...] si bien Ciro Alegría no sólo reconoce, destaca y resalta las cualidades o dones innatos de cada uno de los narradores orales de sus tres novelas clásicas, en ellos, ciertamente, no existe el derecho de autor” (2010: 165). De igual modo, el contenido de sus relatos se somete a una continua modificación temática en función a la experiencia de cada narrador.

Los relatos que forman parte de las novelas de Alegría se distribuyen de la manera siguiente. En *LSO*, figuran los relatos “La quemada”, contado por el ingeniero Oswaldo Martínez; “La muerte de los pajaritos”, narrado por Silverio Cruz; y “Cómo el Diablo vendió los males por el mundo”, contado por Matías Romero. En *LPH*, aparecen los cuentos “El Manchaipuito”, relatado por el campesino Pancho; “La sombra del puma”, “El zorro blanco”, “El consejo del Rey Salomón” y “Güeso y pellejo”, narrados por Simón Robles. En *EMAA*, las narraciones son “Los rivales y el juez” y “El zorro y el conejo”, relatadas por Amadeo Illas; “La culebra con soroche”, contada por

Julián Contreras, apodado “El Mágico”; igualmente, figura el conocido cuento “El Ayaymama”, narración anónima de la Amazonía⁷⁰.

Las narraciones insertas en el corpus alegriano se conforman de cuentos, leyendas y fábulas; sus funciones, según el contenido que desarrollan y su finalidad, tienen un carácter moral, educativo, religioso y cultural. Los recursos predominantes en los relatos son la ironía, la burla y el sarcasmo; el tono coloquial y la relación interactiva con el auditorio. Por otro lado, una fuente importante de narraciones son las experiencias personales narradas por los propios personajes en un tono vivencial y testimonial, como la historia de “el Riero”, el “corrido” que es protagonista de *LSO*.

Para Morales, Alegría “rescata para la posteridad los primeros quince cuentos orales que conocemos en la literatura oral de La Libertad” y acopia “del mundo andino este bagaje cultural con su auténtica riqueza de costumbre, fábula y leyenda, que no es solo identidad regional [...] sino, también, una parte viva de su idiosincrasia, de su ancestro telúrico y su capacidad recreadora y recreativa al fabular” (2010: 168).

2.3.5. El narrador popular como modelo del narrador alegriano

El artículo “Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana (De Ciro Alegría a Gabriel García Márquez)” de Armando Zubizarreta (1991) analiza las fuentes populares que sirven de sustento a la narrativa de Alegría, la relación entre estas influencias y la composición de su narrativa y la función de los narradores orales en

⁷⁰ Cabe indicar que el número de relatos puede ser mayor considerando otros criterios. El criterio seguido por Morales solo considera los relatos contados por los narradores orales. Por ejemplo, si se toma en cuenta las historias que relata la voz autorial de *EMAA*, podríamos apreciar numerosas historias en el pródigo capítulo I de dicha novela. Por otro lado, las narraciones mencionadas por Morales, si bien pueden tener una mayor difusión en el área norteña, pueden también provenir de otras tradiciones, como la amazónica. Con respecto a este punto, debemos señalar que la difusión de los relatos hace que estos ingresen a formar parte del corpus de la literatura local de los pueblos, sin que ello implique una exclusividad de la tradición oral.

LSO y *LPH*. Sus planteamientos guardan estrecha relación con los aportes de Cornejo Polar (2004) y Espino (2010b).

Zubizarreta sostiene que Alegría contaba con un conocimiento de la narración popular, así como de textos ensayísticos que analizaban la realidad nacional que le serían de mucha utilidad en su futura tarea como novelista⁷¹:

Ciro Alegría, socialmente comprometido y aspirante a novelista, tiene el personal privilegio de contar con un rico repertorio de experiencia vivida y relatos escuchados en su infancia acerca de la vida del mestizo y del indio peruano; contaba también, como todo intelectual de la época, con los entonces recientes análisis culturales y socio-económicos de la realidad peruana (Castro Pozo, Mariátegui y Valcárcel) (1991: 88).

En la opinión del crítico peruano, Alegría debía determinar el modelo de narrador que lo guiaría en el proceso de la escritura creativa de sus novelas. Una decisión fue, entonces, “crear un narrador con las características necesarias para cumplir la función que tendría que asumir no sólo frente a un mundo que debía ser transfigurado, sino también frente a los públicos a los que el autor quería hacer participar de la verdad de aquél” (1991: 88).

Según Zubizarreta, Alegría toma como modelo del arte de narrar a los cuentistas populares que él conoció y había escuchado en la hacienda de su padre, en Marcabal Grande. Este aprendizaje resulta fundamental en el conocimiento del arte narrativo que Alegría demostraría en su trilogía novelística y explica sus aspectos más importantes. Los testimonios de Alegría “interesan cuando esas huellas de la narración oral son elementos que integran la construcción temática y formal del relato, pero mucho más cuando son factores que colaboran a establecer la actitud narrativa, su tono básico, y a crear la persona narrativa ficcional, su peculiar estrategia” (1991: 84).

⁷¹ Como se verá en el siguiente capítulo de la tesis, además del conocimiento de los principales textos del pensamiento peruano, también fue importante en Alegría la lectura de autores clásicos de la literatura universal, latinomericana y peruana, además de su familiaridad con el circuito letrado y periodístico que se desarrollaba en la ciudad de Trujillo.

La estructura de las novelas de Alegría está determinada en gran medida por la influencia de la tradición oral, que suministra las formas genéricas y los procedimientos propios de dicha tradición. De acuerdo con Zubizarreta, existe una fuerte dominancia de la oralidad en la construcción de la novelística alegriana:

Observar la composición desde el punto de vista de la interpenetración de las estructuras genéricas propias del cuento y de la novela, revela en qué medida es todavía visible el hilván, quizá más importante, cómo son perceptibles una cierta actitud de oralidad y algunos ingredientes de discurso oral en la escritura de la obra (1991: 85).

LSO, por ejemplo, comprende diecinueve capítulos que tiene la forma de estampas, “relativamente cercanas al cuento”. De igual modo, Zubizarreta distingue siete relatos que bien pueden pertenecer al cauce de la expresión popular o que se pueden asumir como breves historias. Compartiendo un rasgo de la novelística alegriana destacado por Escobar (1993), el crítico también considera interesante analizar los títulos de los capítulos, ya que remiten a un mundo marcado por la voz:

El título (“El relato del viejo Matías”) del capítulo II y su contenido ya anuncian que el lector es invitado a entrar en un mundo tradicional entretelado de cuentos y relatos y podemos quedar convencidos de ello en el capítulo XI, cuyo título (“Charla de bohío”) y especial contenido no dejan lugar a dudas. Nos lo confirma el hecho de que Osvaldo, alter ego del blanco Ciro y del lector también, en su proceso de inmersión en ese mundo [...] aprenda a narrar, repitiendo con credulidad un relato del gobernador indio Aristóbulo (1991: 86).

Zubizarreta sostiene que los elementos del relato corto configuran la estructura de *LSO*. Así, el primer capítulo de la novela “ofrece un excelente molde, sencillo y efectivo, que tiene en cuenta a una audiencia” (1991: 86). El recurso de la anticipación empleado por el narrador oral, que se conforma de preguntas retóricas y sumarios, resulta atractivo “para el público de una narración corta y sirve de buen marco para el relato” (1991: 86).

La observación que realiza Zubizarreta en relación con la perspectiva desde la que se narra en *LSO* y la modalidad de lenguaje que utiliza concuerda con las opiniones

de Escobar (1993) y Cornejo Polar (2004). Al respecto, Alegría dispone de dos narradores como la voz autorial: el primer narrador es Lucas Vilca, quien es, a la vez, narrador y protagonista; su modo de enunciar se realiza en primera persona del plural y emplea un discurso literario “muy distinto del mimético de la región” (1991: 87); el segundo es un narrador omnisciente en tercera persona que interviene las veces en que el primer narrador no cubre el relato de los episodios de la novela. Lograda esta unión, “el lector no percibe el quiebre de la ficción”. La colaboración de los dos narradores es plena en el capítulo XVI, titulado “La serpiente de oro”, donde se relata la muerte del ingeniero Osvaldo Martínez causada por la picadura de la serpiente intihuaraka. Zubizarreta explica que Lucas Vilca y el narrador omnisciente toman cada uno una parte de la historia. Identificado Lucas Vilca como el narrador de la novela en el capítulo XVII, se convierte en un “aspirante a cuentista oral como cualquier otro balsero de Calemar” (1991: 88).

Para Zubizarreta, la forma como se produce el cierre de la novela subraya su naturaleza oral, pues “el enmarque cuentístico oral” se logra con la narración del mito “¿Saben cómo jué quel Diablo echó los males?” en boca del viejo Matías Romero, relato con que concluye la novela. De este modo, un diseño novelístico pautado por las formas de la oralidad y aprendido de los narradores populares distingue a *LSO*⁷².

Un grado significativo en el aprendizaje de la forma de narrar se constata en el diseño del narrador en *LPH*. Zubizarreta explica que Alegría elige un narrador omnisciente en tercera persona que goza de bastante libertad para intervenir en el curso de la novela, a la par que revela espontaneidad y vigor:

⁷² Esta idea expuesta por Zubizarreta guarda cierta similitud con la propuesta de Mjail Gai (1988), quien estudia la dimensión de la temporalidad de *LPH*. Gai sostiene que el tiempo de la novela sigue un ritmo circular que es propio de los relatos mitológicos y que reactualiza la secuencia de acontecimientos mediante la fórmula vida-muerte-resurrección.

A esa tercera persona narrativa, dotada ahora de omnisciencia capaz de penetrar hasta en la interioridad de los perros, Alegría la ha eximido de cumplir con las reglas de la distancia e imparcialidad narrativas, de modo que sea libre de intervenir en su relato para **decir** lo que estime necesario muchas veces con un cómplice **nosotros**—emparentado con el de la primera persona—, y no sólo para apuntar constantemente al decurso de la narración, sino hasta para llegar al extremo de introducir observaciones de ciencias sociales y aun comentarios desembozadamente políticos [...] (1991: 88, negritas originales).

Es pertinente el análisis que realiza Zubizarreta sobre la función del narrador oral como la que cumple el narrador omnisciente en esta novela. Mediante el estudio del capítulo II, donde Simón Robles cuenta el origen de los nombres “Güeso” y “Pellejo”, el crítico destaca la habilidad de este cuentista en el arte del relato, así como la explicación que brinda sobre el “pacto ficcional” con la conocida respuesta “Cuento es cuento” ante la duda de Timoteo, con lo que aclara la necesidad de aceptar las historias orales como se relatan. Zubizarreta denomina a la voz autorial “narrador comprometido”, ya que interviene para realizar un comentario que cuestiona la duda de Timoteo a la vez que precisa el sentido de la narración tradicional.

La adhesión de la voz autorial al arte narrativo de Simón Robles se confirma con su declaración de aprender de su talento y de sentirse ayudado por él para contar “también muchas otras historias”. Esta “sintonía” lleva al lector “a aceptar la voz del arte popular a que la escritura del autor, toda urdida con ella, lo entrega” (1991: 89). Confesado su aprendizaje de cuentista imitando a Simón Robles, la voz autorial relata la anécdota de un curita de Pataz.

Zubizarreta hace una valoración de la incorporación de narradores orales en la obra de Alegría, de la adhesión con que el autor se identifica con ellos y relievaa la organización de sus novelas condicionada por la narración oral:

[...] Ciro Alegría se ha nutrido de una tradición oral, que gracias a ella se ha sentido capaz de transfigurar el mundo mestizo e indígena peruanos. Mucho más importante es que Alegría no solo incorpora a esos narradores orales como personajes de su escritura,

sino que también se identifica artísticamente como uno de ellos para dar estructura a su relato y para elegir sus estrategias, tanto cuando les encarga la narración como cuando establece su propio narrador ficcional de tercera persona (1991: 90).

El crítico sostiene que la madurez de Alegría como narrador se va logrando en forma paulatina. Desde su punto de vista, la unidad y autenticidad de su novelística reside “en la evolución de su narrador ficcional cuya misión es ganar acceso a la conciencia ético-social de sus lectores y despertarla y cuyo destino es transformar la realidad económico-social” (1991: 90). Alcanzar el estatuto de este narrador hace viable el mayor logro de Alegría: escribir la trágica épica de la historia de Rumi en *EMAA*.

Del trabajo de Zubizarreta, podemos tener en consideración la modelación de la voz autorial según el patrón y el tono básico del narrador oral, la función de la oralidad en determinar la estructura de la novelística alegriana, el empleo de estrategias de la narración popular y la composición cuentística de la narrativa alegriana.

En el artículo “Ciro Alegría: novela total, narrador popular y comunidad” (2010b), Gonzalo Espino sostiene que *EMAA* posee una sólida “totalidad narrativa”. De esta manera, realiza una valoración del diseño de la estructura de la novela y cuestiona la crítica formulada desde la orilla del *boom* latinoamericano, que, arrogándose autoridad y asumiendo la representación de la modernidad en la literatura, consideraba como “fallida” la estructura de *EMAA*. Al igual que Escajadillo, quien fundamenta su defensa de la novela sobre la base de principios estructuradores que le sirven de soporte, Espino demuestra que en Alegría existe una sólida concepción de la novela.

Espino define la tercera novela de Alegría como una “novela total” en la cual “el mito se confunde con la historia y la historia con el mito” (2010b: 132). Esta condición especial de la novela articula varios aspectos:

[...] no solo viene por el aliento épico que su narrativa construye. No es la historia de una comunidad y su gente. Se realiza sobre elementos que confluyen: la *estrategia narrativa* cuya trama apela [a la] sucesión del relato y su ampliación, el *mito como organizador del acto de narrar* que impone la circularidad del relato y la presencia del *narrador popular* (2010b: 132, énfasis en el original).

La función de la “estrategia narrativa” es tejer una épica que tiene como núcleo la expresión “¡Desgracia!”, con que se inicia la novela y que es el signo de “una situación adversa”, que indica lo que les sucederá tanto a Rosendo Maqui como a toda la comunidad en el desarrollo del acontecimiento, pues la desgracia personal del alcalde (la muerte de Pascuala) se hará extensiva a toda la comunidad (el despojo de las tierras).

Para Espino, la singularidad de la novela reside en la “ampliación narrativa” y en su construcción “circular”, estrategias que permiten analizar el destino de Benito Castro en la diégesis. Dicho personaje “vive en la memoria de la comunidad”, tiene “la nostalgia del migrante” y enfrenta “avatares” en su largo periplo desde que parte como desterrado de la comunidad de Rumi hasta su retorno. La historia de Benito Castro como migrante lo lleva a conocer la pobreza: “[...] sabe mucho más de pobres, hay mandones y hay represión para aquellos que son contestatarios” (2010b: 133). La ciudad de Lima, donde también hay pobreza, actúa como un contraste, ya que “[l]a comunidad es para Benito mejor que todo lo que se vive y ha vivido” (2010b: 134). Su retorno a la comunidad buscará la aplicación del aprendizaje obtenido en su vasto periplo. La historia de Benito Castro se configura como una historia “circular”. Con la “ampliación narrativa”, la novela se abre a otros segmentos del hilo narrativo, con lo que se ofrece una visión global de la vida de la comunidad y de sus protagonistas; esta estrategia “permite instalar una imagen totalizadora del mundo de Rumi y de Rumi al mundo de afuera” (2010b: 134).

La “dispersión” y la presencia de un “mundo extremadamente local”, aspectos invocados por la crítica para desmerecer la novela tienen, por el contrario, un valor medular en su construcción, ya que se vinculan con la “totalidad narrativa”, la que se consigue en virtud de la presencia de un “narrador popular”. Espino define a este narrador como “aquel que narra una historia que es conocida –reconocida por toda una colectividad, y cuyo evento solo es posible si se establece un adecuado contrato con su auditorio/lector” (2010b: 134). La *performance* instituida por el narrador se desarrolla en una atmósfera interactiva, ya que establece “una dinámica de ida y vuelta entre auditorio/lector y hablante/narrador”; su rol es fundamental al convertirse en “un mediador que activa la memoria”. Caracterizado como un narrador omnisciente, el narrador popular es un actor principal cuya función es vital en el diseño de la novela, pues actúa como elemento decisivo en “la estructuración de la novela así como la dimensión de la comunidad como centro y trama de la memoria y tradición oral” (2010b: 135).

El narrador popular, que “se traslada” a las novelas de Alegría, tiene una perspectiva del espacio y realiza amplias descripciones, ingresa a la subjetividad de los personajes, supone la historia general de la novela en la voz de otros personajes, modula la sucesión narrativa de la historia y tiene un carácter estructurante. Dado su especial estatuto, debe asumirse como “una palabra que necesita leerse como tal, como una incitación al relato oral” (2010b: 135). Para Espino, en Alegría convergen dos condiciones esenciales sin ninguna contradicción: el ser “narrador moderno” y, la vez, “un fabulador popular”. En *EMAA*, existe una pluralidad de voces, porque hay una sucesión de narradores en la novela. En general, el narrador popular debe conservar el legado y el saber de la colectividad: “Como narrador popular necesita recrear y

transmitir la memoria de la comunidad. El narrador nos lleva al conocimiento de la comunidad como territorio y como memoria” (2010b: 135).

Un aspecto importante que señala Espino es la función de lo mítico en la novela, que se vincula en la tradición oral andina y amerindia con “el tiempo anterior a la llegada de los españoles y portugueses a Abya Yala” (2010b: 136). Desde el punto de vista del mito, *EMAA* presenta dos tiempos que se hallan en un plano de sucesión: el tiempo mítico anterior (el “antes”) a la llegada de los conquistadores, un periodo de felicidad y armonía; y el tiempo actual (el “ahora”), de martirio y sufrimiento. En ese orden, el arribo de los españoles instaaura un nuevo tiempo, que se contrapone radicalmente al tiempo mítico.

El mito es un relato que explica el sentido del mundo y de las cosas. Cuando los personajes de la novela, como el viejo Chauqui, evocan el pasado y se lamentan de la condición de pobreza material en que se encuentran en el presente de la novela, apelan a la memoria colectiva e insertan su recuerdo en un tiempo mítico en el que todo era felicidad. Así, la diégesis de la novela se articula sobre la oposición felicidad / pobreza, pues si “antes todo era comunidad”, el presente trae el despojo de las tierras y el éxodo de los comuneros, “desde entonces existe la pobreza”. La función del mito es organizar el material narrativo de acuerdo con esa contraposición: “El mito estructura la historia que se nos narra en *El mundo es ancho y ajeno*” (2010b: 137).

Sobre la idea de que “Rumi es una comunidad conectada” (2010b: 138), Espino analiza la articulación de la comunidad con la hacienda, los pueblos cercanos, la provincia y con sucesos históricos y hechos políticos que suceden en el Perú. De este modo, la novela refracta el “ahora” mediante la “ampliación de los espacios” y conecta la historia de la comunidad con la memoria y el presente.

Espino pone de relieve la circularidad de la novela, pues la desgracia como un motivo constante en el mundo representado en la ficción cobra mayor fuerza cuando los comuneros experimentan la pobreza, el sufrimiento y la explotación durante el éxodo. Las condiciones de Yanañahui, por otro lado, son difíciles y contrastan con el bienestar y la felicidad anterior: “Los comuneros de Rumi en Yanañahui tienen que dejar de ser gente de la tierra para convertirse en runas de la piedra” (2010b: 140). Es relevante la información que nos brinda Espino sobre la vigencia de los relatos que forman parte de *EMAA* y que, incluso, se pueden oír el día de hoy en el norte del Perú. Ello demuestra la pervivencia de la narración popular y la vitalidad de la tradición oral, por lo que la tercera novela de Alegría es una “novela clave en la memoria de este país” (2010b: 140).

2.3.6. El sentido burlesco y festivo en la narrativa alegriana

Un asunto que merece especial atención en el estudio de la narrativa de Alegría es la función que cumplen la ironía, el humor y el discurso festivo en el corpus novelístico del autor. Es un aspecto que no ha sido muy estudiado en la obra del escritor; por ello, el artículo “Ironía y burlesca en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría: una aproximación al discurso crítico-festivo indigenista” (2010) de Giuliano Terrones constituye una acertada aproximación a esta particularidad de la obra alegriana a partir del análisis de determinados elementos festivos en *EMAA*.

Para Terrones, en la novela de Alegría “tanto el humor como los discursos censores tienen consideraciones discursivas que merecen una revisión que nos permita acercarnos a las bases textuales del texto festivo y sus fines” (2010: 157). El humor es un recurso que “resulta ser subversivo a la par que desmitifica o desacraliza un entorno

y/o personajes”; por otro lado, “existen mecanismos que subyacen en la naturaleza de los discursos festivos y censores” (2010: 157).

De acuerdo con Terrones, los personajes de *Alegría* hacen uso de un discurso reflexivo y crítico, como sucede con la intervención del viejo comunero Chauqui, quien cuestiona el carácter “torcido” de la ley. Sus palabras ejemplifican el empleo de los “géneros festivos y críticos” en la tercera novela de *Alegría*. Conjuntamente con este tono crítico, aparecen diversos procedimientos discursivos a través de los cuales se instaaura un discurso festivo en la novela.

El género burlesco, caracterizado por el contenido jocoso, la desmitificación y la parodia, tiene por finalidad causar risa y entretener. Terrones explica que este género puede asumir otras formas, como, por ejemplo, los apelativos. En la novela de *Alegría*, “los apodos o sobrenombres consideran el reconocimiento de los personajes a partir de sus características físicas”, se valen de elementos “metafóricos” y contienen “discursos diferenciadores” (2010: 158). Así, Benito Castro es llamado “Pata de perro”, Silvino Castro es conocido como “Bola de coca” y a los comuneros de San Isidro del Cerro se les llama “chivos”. Si bien la perspectiva del nombramiento que sigue esta nominación incide en la ridiculización y propicia el goce, creemos, sin embargo, que los sobrenombres de los personajes no necesariamente tienen esa función, pues los apelativos pueden naturalizarse y asumirse como denominaciones que resultan ser familiares en el contexto vivencial del mundo representado.

Terrones explica que un aspecto importante del empleo de los enunciados burlescos “es que se presentan como parte de la explicación de los personajes más relevantes de la novela” (2010: 158). Los apelativos son una marca del discurso festivo;

un sentido jocoso predomina en estos sobrenombres sin que exista un efecto moralizante detrás de ellos. Por otro lado, existe otra tendencia en la nominación:

[...] encontramos otro repertorio de figuras burlescas, en la línea del sobrenombre que [...] ofrecen materia de denuncia que tiene que ver con el rechazo o el temor en tanto que la explicación que antecede o precede al enunciado festivo va articulando consideraciones propias a los discursos de denuncia, esto sin perder los dichos graciosos y los rasgos de buen humor (2010: 158).

Es el caso de los sobrenombres que, sin perder el humor ni lo gracioso, apuntan a subrayar los deslices y faltas de los personajes, así como la sandez y el miedo. El tinterillo Roque Iñiguez es llamado “ese inútil del Araña”, por ejemplo. El sarcasmo también es empleado como un elemento festivo que busca aminorar la imagen del oponente. Los apelativos pueden causar asombro o temor, como el nombre del famoso bandolero Fiero Vásquez, en alusión a las cicatrices que le dejó la viruela.

El caso más llamativo acerca del campo semántico de los adjetivos con que se configura el discurso de la ofensa corresponde a los enunciados en la voz del hacendado Álvaro Amenábar, quien utiliza con frecuencia los términos “indios”, “indios brutos”, “indios ociosos”, “cholos”, etc. Dichos términos corresponden a la figura del escarnio, a través del cual se formula insultos que se realizan en forma violenta con el fin de colocar a la persona que lo sufre en una situación de burla ante los demás. De esta manera, “la burla tiene como fin el deleite basado en enunciados con doble significado; por otro lado, resalta las calificaciones de los personajes además de expresar una consideración despectiva sobre los sujetos subalternos” (2010: 159).

Un elemento que merece destacarse es el ingenio creador y la habilidad para poder responder con expresiones asociadas con el humor en situaciones expuestas al peligro o de adversidad. Este rasgo se articula con relatos o microrrelatos en que se desarrollan vivencias y episodios referentes a la vida de los personajes y que se pueden

ejemplificar con las burlas (“señoritas”, “un besito”) con que los miembros de la banda del Fiero Vásquez reciben a Doroteo Quispe y sus compañeros para ser parte del grupo.

Los relatos humorísticos corren en la voz del narrador omnisciente y en las narraciones que cuentan los personajes. Por ejemplo, en la línea del vilipendio, la voz autorial refiere que los indios creían que Chile era un general y no un país. En esa misma dirección, las intervenciones de los protagonistas amenizan la historia de la novela, como cuando Benito Castro cuenta que una vaca cayó al mar y empezó a nadar hacia la orilla, pero, de pronto, tuvo que regresar, porque estaba nadando en dirección contraria mar adentro.

Otro punto importante desarrollado por Terrones es su explicación de cómo el autor construye un discurso irónico que se expresa en la propia voz del narrador omnisciente. Con dicho fin, el narrador suele recurrir a procedimientos metadiscursivos que orientan sobre el cabal sentido de la ironía. Igualmente, el mismo narrador construye enunciados irónicos que invitan al lector a interpretar correctamente el sentido de la ironía, lo que sucede, por ejemplo, cuando el narrador cuenta la historia del papel sellado y lo hace con un sentido de burla. En los enunciados burlescos, hay una intencionalidad irónica que obliga al lector a realizar la correcta interpretación del sentido encubierto a fin de asignarles a los enunciados el valor correspondiente.

Terrones observa también que la ironía tiene que ver con el pasado trágico o el porvenir fatal de los personajes, como ocurre con la vida del comunero Doroteo Quispe, quien se convierte en bandolero y pasa al lado de la banda del Fiero Vásquez, y con el destino del alcalde Rosendo Maqui, quien termina sus días en la cárcel. En ese sentido, la ironía “desarrolla rasgos dramáticos” y actúa como “un discurso de denuncia sobre un sistema de explotación latente a lo largo de la obra” (2010: 162).

Las ideas de Terrones nos son de utilidad para estudiar la función del discurso festivo en la novelística alegriana. Puntos claves que aperturan temas de discusión son los siguientes: el poder crítico del discurso festivo, los recursos de humor, la naturaleza creativa de las formas de nominación y el cuestionamiento del aparato social y estatal mediante la elaboración de un discurso que tiene un origen periférico.

2.3.7. El rescate de la Amazonía en la narrativa alegriana

Con motivo del centenario del nacimiento de Alegría, Manuel Marticorena publicó el libro *Ciro Alegría y la Amazonía peruana* (2009). Este libro contribuye en el rescate de la obra alegriana por dar a conocer la visión de la Amazonía en la obra narrativa del autor, así como las características lingüísticas del castellano amazónico y la valoración que Alegría realiza sobre la importancia de la literatura amazónica en la literatura peruana.

Marticorena realiza un estudio sobre las “fuentes literarias” de la novelística de Alegría que explican su contenido y que comprenden “la literatura ilustrada” y la “influencia de la literatura oral”; a ello se suma su experiencia en el campo del periodismo. Destacan las referencias a la importancia de los relatos de los indios Manuel Baca y Gaspar Chiguala, así como las historias que le contaban en su niñez Juana Lynch y su hija Herminia, aficionadas a la narración oral y al canto. Desde el punto de vista de la experiencia vital, merece resaltarse la estadía de Alegría en el fundo Colpa, cercana a la selva alta, que lo llevó a conocer Shicún y Calemar, a orillas del río Marañón. Coincidiendo con Zubizarreta (1991), Marticorena explica que esta experiencia en contacto con la región amazónica le permitió a Alegría conocer importantes testimonios orales de campesinos que se incorporaban a la explotación del caucho en la selva.

En el estudio que Marticorena realiza sobre *LSO*, se pueden apreciar las características del río Marañón, las bondades de la exuberante naturaleza del lugar y las sensaciones cromáticas y auditivas que brotan del bosque calearino. Al igual que Sanguinetti (1958) y Escobar (1993), coincide en destacar el universo sensorial como un elemento fundamental en la citada novela. Un rasgo esencial que precisa es la referencia de los personajes, como Rogelio, Arturo, Lucas Vilca, a quienes considera francos y conversadores, “son fabuladores como consecuencia de la explicación que buscan a la realidad que les rodea” (2009: 29). Incidiendo en el tono con que se habla en el mundo del Marañón, punto destacado por Escobar (1993), afirma que las charlas son un espacio “donde se aprende sobre la vida amazónica”. Para Marticorena, el viejo Matías Romero es la voz del saber y de la tradición: “[...] es la memoria y la sabiduría del pueblo, a él acuden para pedir consejos, para divertirse, porque es un buen narrador oral, para informarse del pasado” (2009: 30).

En la novela concurren diferentes matices expresivos que se explican por los niveles del castellano amazónico que se registran: la lengua literaria, la lengua culta y la modalidad dialectal, que contribuyen a la captación de los registros de habla en el mundo del Marañón. En particular, llaman fuertemente la atención las características lingüísticas del castellano hablado por los protagonistas de la historia de Calemar, pues esta modalidad lingüística se caracteriza por presentar determinadas particularidades fonéticas, morfológicas y léxicas. Un punto importante es la observación que realiza el autor acerca de la entonación en la novela, ya que en esta se puede percibir indicadores ortográficos que reflejan, por ejemplo, la tonalidad especial y la entonación cantarina propias del castellano amazónico⁷³. Al igual que Escobar (1993) y Larrú (2009),

⁷³ Estas particularidades lingüísticas que presenta el dialecto amazónico del castellano son abordadas con más detalle por Marticorena en su libro *El castellano amazónico del Perú* (2010). Los capítulos III y IV tratan sobre las características fonológicas y morfológicas que distinguen a esta variante dialectal.

Martircorena subraya los mecanismos que emplea Alegría para reproducir la voz de los personajes y con los que el autor logra un “mimetismo verbal” en su prosa.

Entre los temas tratados, el autor se detiene en analizar la representación de la selva amazónica en *EMAA* mediante la imagen de la explotación del caucho, el sometimiento de los indios y campesinos a la ley del más fuerte y la masacre de los indios cashibos realizada por la expedición punitiva. La inclusión de narraciones amazónicas, como la leyenda del Ayaymama, se complementa con el estudio del libro *El sol de los jaguares* (1979), un conjunto de relatos de origen amazónico que Alegría escribió sobre la base de leyendas de la selva y de la experiencia que tuvo en contacto con los pueblos y la cultura de esa región. Vinculado con lo anterior, Martircorena estudia un prólogo poco conocido que Alegría escribió para el libro *El motelo* del pintor Víctor Morey Peña, en el que demuestra un conocimiento de la literatura escrita sobre la Amazonía. Al hacer la valoración de la calidad del libro de cuentos *El motelo*, Alegría enfatiza la importancia de la tradición oral amazónica como fuente de la literatura regional.

El texto de Martircorena incide en puntos importantes para el estudio de la novelística alegriana que nos interesa destacar, como la inclusión de la temática amazónica, la ampliación del referente histórico al abordar la realidad de la selva, la intención social y crítica de Alegría; de modo especial, queremos destacar los matices de la palabra hablada, la función de la entonación, la marcada fonetización de la escritura y el vínculo entre la tradición oral de la selva y la obra alegriana, que se vinculan con el mimetismo verbal, rasgo que distingue a su novelística.

2.4. Conclusiones parciales

Desde que Alegría publicó su primera novela, la crítica que mereció siempre fue favorable. Sin embargo, los estudiosos del *boom* de la llamada nueva novela latinoamericana cuestionaron supuestas deficiencias técnicas en la construcción de su novelística o la consideraron ya superada ante el nuevo “canon” de la narrativa del continente. Los críticos de esta tendencia consideraban que el punto de comparación debían ser las características de la composición de la nueva novela, cuyo estatuto expresaría el mayor grado de madurez y de calidad literaria. Desde esta mirada, se buscaba imponer un molde de novela que sería la forma ideal, cuyo dominio era la homogeneización del género narrativo. Pese a estas injustas objeciones, Alegría es reconocido como un excelente narrador y fue llamado en su momento “el primer novelista clásico” por nuestro Premio Nobel de Literatura Vargas Llosa. Esta condición se explica por la modernidad de su narrativa, que, mucho antes de la denominada nueva narrativa latinoamericana, cultivó el concepto de novela total y avanzadas técnicas narrativas, además de organizarse sobre una sólida unidad estructural, con lo que logró equipararse a las grandes novelas contemporáneas.

Los estudios críticos han logrado posicionar nuevamente la novelística de Alegría mediante relecturas que destacan aspectos importantes en su producción, a partir de los cuales se realiza una nueva revaloración del autor. En las novelas de Alegría, la oralidad es un rasgo dominante que se observa en la utilización de un registro lingüístico que actualiza la lengua viva y dialectal del habla andina y mestiza, por lo que en su prosa existe un grado notable de mimetismo verbal. Ello mismo permite valorar la fonetización de la prosa alegriana y nos lleva a afirmar que en ella la voz se apodera de la letra. La novelística alegriana sigue la pauta del narrador popular, quien se halla vinculado con la tradición oral y se homologa con la voz autorial. En las

novelas, la voz narrativa actúa como un narrador oral, adopta su estilo y modo de contar. El vínculo con la oralidad se aprecia, igualmente, en el diseño estructural de la narrativa de Alegría que confirma la estrecha relación entre la novelística alegriana y el modelo de la narración popular. Mediante los relatos orales y las narraciones testimoniales, el autor nos ofrece una visión de los Andes y la Amazonía, de la violencia histórica y de la época del caucho. Un ingrediente notable de las narraciones es el humor y la ironía que apelan a una serie de recursos y estrategias de expresión, y que se asocian con un discurso crítico y festivo. Estos aportes nos llevan a repensar la novelística alegriana desde otros criterios de estudio y a postular su modernidad en el concierto de la literatura peruana. Esta mirada nos permite conceptualizar la poética del arte narrativo de Alegría y los fundamentos de la mimesis verbal andina, noción que desarrollaremos en los dos siguientes capítulos de la presente investigación.

CAPÍTULO III

LA POÉTICA DEL ARTE NARRATIVO DE CIRO ALEGRÍA

La poética del arte narrativo de Alegría nos permite explicar las bases que sustentan su célebre trilogía novelística. El espacio familiar, la experiencia vivencial y el vínculo del autor con el mundo andino aportan un sentido de base a su producción narrativa al familiarizarlo con la literatura desde sus años formativos mediante la narración de historias de la región andina y amazónica, y le proporcionan un conocimiento directo de la realidad local. Es decisivo en Alegría su especial vínculo con el espacio letrado, en particular el ambiente literario de Trujillo a través del Grupo Norte. El sentido crítico de su obra, su valoración de lo popular y su atención al problema del indio se inspiran en Abelardo Gamarra y en el pensamiento de Mariátegui y de los estudiosos de la cultura andina. Considerando la génesis de la producción literaria de Alegría, las características formales, verbales y estructurales de su narrativa, su temática y tono acusatorio, se plantea que su novelística se fundamenta en un principio organizador que denominamos mimesis verbal andina. Esta noción permite analizar su vínculo con la literatura oral, el mimetismo del lenguaje en su prosa, el predominio de la voz sobre la letra, la modulación y estructuración de la novelística alegriana según la narración oral, y la relación entre la tradición oral y la memoria colectiva a través de la narración testimonial e historiográfica.

3.1. La poética del arte narrativo de Ciro Alegría

Tal como lo demuestra la maestría de su célebre trilogía novelística, Ciro Alegría es un excelente narrador, condición que merece una especial atención. Esta maestría se explica en gran medida por la filiación de su narrativa con la literatura oral y por la forma como el autor integra los procedimientos de la literatura tradicional en el género de la novela. La poética del arte narrativo de Alegría se fundamenta en una rica experiencia vivencial, en un conocimiento directo de la realidad social e histórica de su tiempo, en una vocación social, en la apropiación de las estrategias de la narración oral, en un marcado efecto oralizante en su prosa y en la huella de la memoria local y nacional en sus novelas.

El escritor, definido por su posición como hombre letrado y como testigo de su tiempo, nos transmite una visión del mundo desde la otredad y, en particular, mediante una singular capacidad para construir un discurso narrativo que responde a una poética del relato popular. Esta poética se diferencia del arte canónico occidental por el especial predominio de variados elementos que trascienden la forma canónica del género. La poética alegriana conjuga diferentes fuentes que actúan como una motivación de la creación del autor, ya sean de carácter letrado, culto o popular; se nutre de tradiciones orales; se inspira en estrategias de composición que pertenecen al legado de la comunidad; expresa una adhesión al mundo andino; etc.

El autor tensiona la novela como género y la subvierte para ejercer sobre ella un efecto transculturante, lo que se observa en la fractura de los géneros, la oralización de la prosa, la estructuración narrativa y la visión de la cultura periférica que se expresa en la voz autorial y en el discurso de los personajes. Esta concepción del arte narrativo

tiene como base una matriz andina y posiciona al productor en el ámbito de la estética popular y de las culturas locales.

3.1.1. Aproximación al pensamiento literario de Alegría

Alegría concibe una poética de la novela que se encuentra expuesta en artículos periodísticos, prólogos y conferencias; en estos textos, aborda las fuentes de su creación, la influencia de la narración oral en su novelística, los modelos de la novela canónica como paradigmas del arte narrativo, su conocimiento y valoración de los modelos de la literatura popular, sus ideas sobre la lengua regional empleada en su obra narrativa, su pensamiento sobre el arte novelístico y la temática que desarrolla en sus novelas.

En ese sentido, podemos indagar sobre el pensamiento literario de Alegría basándonos en los siguientes textos: los artículos “Novelas de mis novelas” (1938)⁷⁴, “El canto del pueblo” (1960)⁷⁵, “Música y artes del pueblo peruano” (1961)⁷⁶, “El Tunante y yo” (1961)⁷⁷ y “El idioma de Rosendo Maqui” (1964)⁷⁸; los prólogos que escribió para las ediciones de *EMAA* (1948 y 1960)⁷⁹, para su libro de cuentos *Duelo de caballeros* (1963) y para el libro de cuentos amazónicos *El Motelo* de Víctor Morey (1958); sus intervenciones en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* celebrado en Arequipa en 1965 (1968), su conferencia en el ciclo *Motivaciones del escritor*

⁷⁴ Se publicó en *Revista Sphinx*, N° 3, Lima, noviembre-diciembre de 1938. Aparece incluido en el volumen *Ciro Alegría: trayectoria y mensaje* (1972), publicado por Dora Varona, y en *Novela de mis novelas* (2004), compilación de los prólogos y artículos de Alegría realizada por Ricardo Silva-Santisteban.

⁷⁵ Se publicó en el diario *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1960. Incluido en *Novela de mis novelas* (2004).

⁷⁶ Se publicó en el diario *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1961. Incluido en *Novela de mis novelas* (2004).

⁷⁷ Se publicó en *Huamachuco*, N° 1, Lima, abril-mayo de 1961. Incluido en *Novela de mis novelas* (2004).

⁷⁸ Se publicó en el diario *Expreso*, Lima, 5 de junio de 1964. Incluido en *Novela de mis novelas* (2004).

⁷⁹ Aparecen incluidos en *Ciro Alegría: trayectoria y mensaje* (1972) y en *Novela de mis novelas* (2004).

(Godofredo Morote, 1989)⁸⁰ realizado en 1966 y su libro de memorias *Mucha suerte con harto palo* (1977). Consideramos que este material es imprescindible para el estudio del pensamiento literario de Alegría y un referente obligado para poder indagar sus ideas sobre la tradición oral, la memoria colectiva y aspectos fundamentales de su arte novelístico⁸¹. En ese sentido, nos situamos en la perspectiva de Dorian Espezúa (2008), quien sostiene que, muchas veces, los testimonios de los autores ofrecen importantes informaciones que pueden ser verdaderos indicadores del sentido de su producción literaria y “permiten explicar los textos a partir de sus contextos de producción” (2008: 82). Ese es el caso de los paratextos de Alegría citados, por lo que sus opiniones, valoraciones, impresiones y motivaciones deben ser estudiadas⁸².

3.1.2. La realidad vital, las fuentes orales y el circuito letrado en Alegría

En la historia de la novela peruana, Alegría es considerado por estudiosos y escritores como un excelente narrador, cuya maestría en el arte del relato se explica por su especial talento para amalgamar diferentes elementos provenientes de su entorno vital, de las tradiciones populares, del mundo letrado y cosmopolita, que se integran en el proceso creador de acuerdo con una concepción literaria que responde a una matriz andina. La producción novelística y cuentística de Alegría tiene como fuente y motivación la tradición oral, a través de las historias que el autor escuchó en su niñez; la lectura de los autores clásicos de los diversos géneros literarios (cuento, novela, poesía y teatro); su propia experiencia vital, que comprende tanto el conocimiento del mundo

⁸⁰ El ciclo de conferencias fue organizado por la Universidad Nacional Federico Villarreal y tuvo por propósito conocer los testimonios de los escritores invitados sobre las motivaciones que impulsaron la creación de sus obras literarias. Además de Ciro Alegría, participaron José María Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos, Gamaliel Churata y Sebastián Salazar Bondy, entre otros.

⁸¹ A excepción del texto de la conferencia publicado por Morote (1989), los demás textos se citarán de *Novela de mis novelas* (2004).

⁸² En el artículo “Contra la textolatría. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos”, Dorian Espezúa (2008) demuestra que los paratextos son informaciones de valor “documental” que pueden guiar la lectura de los textos de los escritores.

andino como de la realidad amazónica, favorecida por la ubicación de la hacienda paterna. A ello se suman las experiencias vivenciales en el seno familiar y local, así como su actividad en el campo académico, intelectual y político. Todo este cúmulo de influencias, vivencias, experiencias y saberes, procesado por el tamiz del arte de novelar y la inventiva del autor, constituye la génesis de su obra narrativa.

La dominancia del narrador oral en la novelística alegriana es un aspecto fundamental y distintivo. El origen del vínculo con este narrador se remonta a la infancia de Alegría, tal como lo explica en sus testimonios. En sus intervenciones en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, el novelista afirma su deuda con los narradores orales: “Mis primeros maestros, aun antes de que supiera leer, fueron estos narradores populares, a los cuales honestamente he plagiado, en un plagio honroso creo yo, que me contaron a mí muchas historias del pueblo peruano tal como ellos lo veían, tal como ellos lo imaginaban, o tal como ellos lo fabulaban” (1986 [1968]: 20). Aquí, se revela la influencia del “narrador popular” en la prosa del novelista; de modo especial, los considera como verdaderos “maestros”, los reconoce como modelos en el arte de contar historias. El paradigma del narrador popular se relaciona con lo que Zubizarreta (1991) denomina “el tono básico” de la novelística alegriana, dirección general que preside la elaboración de su obra narrativa.

Por otro lado, el hogar de Alegría es un espacio privilegiado que contribuye favorablemente en la formación del futuro novelista; en la hacienda paterna, el autor se familiarizó con la lectura, la tertulia y la cultura letrada. En especial, los padres y parientes mayores del novelista tenían una particular disposición a contar historias sobre hechos acaecidos en el pasado y que se relacionaban con la memoria colectiva. Tanto el contacto con los comuneros como el vínculo con la familia instituyeron una atmósfera vital en la que la palabra hablada y el goce de la narración oral determinaron las bases

de la novelística alegriana. Desde su niñez, Alegría tuvo una especial atención por escuchar a los narradores orales, experiencia auditiva que modeló, más adelante, la tonalidad con que están escritas sus novelas.

El autor recuerda que una de las fuentes principales de sus narraciones provenía de las historias que le contaba en su infancia su padre, José Alegría Lynch: “Mi padre era una fuente de historia de comunidades. Yo le he escuchado siempre con mucha atención. Quién sabe si mi temprano interés por los hechos ya preludiaban el interés que como novelista he tenido por contarlos y verlos más ampliamente” (Morote, 1989: 35)⁸³. Conjuntamente con su padre, se hallaban su madre, María Bazán Lynch, y sus abuelas, Elena Lynch Calderón de la Barca y Juana Lynch Mesía. La semblanza que brinda Alegría de su abuela Juana Lynch confirma el ambiente proclive a la narración oral en que transcurrió su niñez:

Debo hacer especial de mi abuela Juana. El cruce de sangres y su entronque popular le habían dado una personalidad muy original. [...]. Su memoria encerraba las tradiciones de esas montañas. Ella me contó innumerables cosas, que había visto o había oído. También sabía muchas leyendas y cuentos populares, ya sean indios o hispanos. Solía cantar con hermosa voz toda clase de canciones folklóricas (1977: 19).

También los indios Gaspar y Pancho, colonos que huyeron de sus comunidades perseguidos por los hacendados, le narraron hechos referidos al abuso de los terratenientes: “Ambos contaron dramáticas historias” (Prólogo a *EMAA*, 2004 [1948]: 203).

⁸³ En el libro de memorias de Alegría (1977), se puede leer una carta que le escribe su padre, José Alegría, en diciembre de 1936 y que es reveladora por la información sobre episodios desarrollados en *LSO* que le fueron contados por el padre al novelista cuando se encontraba en Colpa o en Shicún. El padre reconoce en el escritor “la prodigiosa memoria para captar los cuentos, las historietas, las anécdotas y los paisajes de lugares”. Entre los pasajes relatados por el padre, figuran la expedición de Lescano, la aventura del ingeniero don Osvaldo Martínez, su muerte a consecuencia de la picadura de una culebra, la tragedia de “La Escalera”, que es relatada en el conocido capítulo IX de la novela titulado “El relato del cholo Arturo”. V. *Mucha suerte con hartito palo*. Cf. 174-180.

Sin embargo, el paradigma que asume el autor como guía de su arte novelístico es el indio Manuel Baca, quien trabajaba en la hacienda de su padre en Marcabal Grande. Este hábil narrador le contó al futuro novelista diversas historias y modeló su concepción de la novela. Alegría recuerda que el cuentista estaba dotado de una especial disposición y talento para el arte de la narración oral; sus amenas historias le servirían al futuro novelista para poder escribir diferentes episodios que formarían parte de su obra narrativa. Por las cualidades que reunía, era un modelo de narrador oral, por lo que Alegría lo consideraba “un narrador nato”:

Este Manuel Baca era un gran narrador, narrador popular, maestro de la narración pienso que era. La mayoría de los que están en esta novela [*La serpiente de oro*] los he oído a Manuel Baca. A veces no se trataba de cuentos fantásticos, ni de cuentos folklóricos, sino relatos de sucesos de la vida. Por ejemplo, el episodio de la escalera en las chorreras de los balseros [...] Manuel, además de saber tanta historia, era un maestro de la narración, era un maestro de lo que ahora se llama suspenso. Recordando cómo decía sus historias, me ha llamado la atención que éste fuera una especie de cuentista, de novelista, siempre mantenía el interés del oyente hasta que terminaba la historia (Morote, 1989: 35-36).

El testimonio de Alegría nos permite destacar aspectos claves que distinguen su producción novelística: la condición popular del narrador oral, la inclusión de historias contadas en su corpus novelístico, la variedad de temas narrados, ya sea ficcionales, tradicionales o reales, elementos de la técnica de la narración referidos al modo de crear suspenso o la forma de lograr el interés del receptor. Un cotejo entre la información que ofrece Alegría con el contenido, estilo, procedimientos y estructura de sus novelas revela el impacto decisivo de la narración oral.

La singular admiración que siente Alegría por los narradores populares es un reconocimiento de la vitalidad de la tradición oral, rasgo esencial que destaca en su célebre trilogía novelística. El autor toma como modelo a estos narradores y sigue sus estrategias y habilidad para el relato oral en la composición de sus novelas. La presencia

del narrador oral como personaje es fundamental en el desarrollo de sus novelas; por ejemplo, en *LSO*, dicha condición es encarnada por el viejo Matías; en *LPH*, por Simón Robles; y, en *EMAA*, por Amadeo Illas.

En el prólogo de su libro de cuentos *Duelo de caballeros* (1965 [1963]), el autor menciona a indios y nativos de la selva que le narraron historias procedentes de la literatura oral amazónica:

El cuento *La Panki y el guerrero* me fue narrado por el indio aguaruna Dujinkus Yumis [...]. Estoy seguro de que entre las tribus de la selva amazónica, hay cuentos y leyendas como para componer un libro Cendrars [...]. Expreso a Dujinkus Yumis, que debe estar en algún punto del Bajo Marañón, mi reconocimiento agradecido. Y a propósito de historias narradas por hombres del pueblo, hago saber al andino Juan Yaco, quien presentóseme en el Cuzco, y al selvícola Andrade, de la tribu de los boras, que no he olvidado las que me contaron. Alguna vez les escribiré porque forman parte del alma inédita del Perú (1965 [1963]: 9).

La admiración que sentía Alegría por la Amazonía se puede apreciar en el contenido del libro *El sol de los jaguares* (1979), editado por Dora Varona, que reúne los relatos que el novelista escribió sobre la región de la selva entre los años de 1953y 1963⁸⁴. Sobre este libro, Marticorena sostiene que “se evidencia el conocimiento de Ciro Alegría sobre la cultura amazónica en sus narraciones especialmente basadas en relatos orales correspondientes a distintas culturas de esta región, cuya riqueza es invalorable” (2009: 13).

En *Retrato de Ciro Alegría*, Carlos Eduardo Zavaleta (1984) explica que la “actitud estudiosa y paciente del narrador que va oyendo las historias y acumulando datos” con los cuales escribirá después sus novelas también influyeron en la

⁸⁴ El libro comprende tres secciones: *Leyendas amazónicas*, que incluye “Leyenda del Tungurbao”, “El barco fantasma”, “La sirena del bosque”, “La madre de las enfermedades” y “Panki y el guerrero”; *Cuentos amazónicos*, que se conforma de “El grito”, “La madre” y “La llamada”; y *Narración amazónica*, que es un extenso relato sobre la historia de Sacha, un niño que vive en el bosque amazónico. A ellos se agrega “Sangre de caucherías”, que es el capítulo XXV de *EMAA*. Algunos de los textos fueron publicados en *Duelo de caballeros* (1963) y en el libro póstumo editado por Dora Varona *Panki y el guerrero* (1968).

personalidad de Alegría como un “hombre rebelde”, que conocía los sufrimientos de las comunidades indígenas, la realidad social y las historias de las personas que tenían una vida marginal. Zavaleta escribe:

Debemos comprender muy bien la fascinación que ejercen esas historias contadas por él, aunque conocidas de antemano por algunos informantes, o comprovincianos, o simples lectores suyos. Yo mismo, como oriundo del Callejón de Huaylas, en Áncash, he saboreado especialmente sus historias de indios desposeídos y de bandoleros, cuyas aventuras se parecen, guardando distancias, por supuesto, a las de Atusparia y de Luis Pardo y otros héroes populares, marginados por la ley escrita y ejecutados sin miramientos, pero admirados y recordados siempre en cuentos y canciones por el pueblo. Este apego al pueblo fue siempre una prenda de orgullo en Ciro Alegría, y cuando se decidió por un tema más contemporáneo, el que sustenta la novela inconclusa *Lázaro*, se valió también de su oído y su corazón plebeyos para tejer unas intensas historias individuales, en medio de luchas colectivas de las que fue testigo, en las primeras décadas del siglo (1984: 11).

El contenido de la novelística alegriana se halla en estrecha relación con su experiencia vital, el conocimiento de la realidad social e histórica del norte y de la región amazónica, y el recuerdo de hechos de la historia de la comunidad que forman parte de la memoria local. La elaboración de las novelas de Alegría toma como base episodios y hechos que el autor conocía directamente o que había escuchado de oídas en su niñez. Sobre un núcleo temático básico, sus novelas desarrollan en forma aditiva una serie de escenas y de motivos que lo amplían y enriquecen significativamente. En *LSO*, el autor desarrolla el enfrentamiento del hombre con la naturaleza, una realidad que conocía de manera directa. En *LPH*, el núcleo de la narración lo constituyen la vida de unos canes guardianes de ganado y el padecimiento del hombre en el marco de una prolongada sequía. Este tema alude a un hecho que afectó a la sierra del norte del país y del que el autor tenía información a través de los relatos que había escuchado de sus familiares⁸⁵.

⁸⁵ El espectáculo de la sequía y las narraciones de su abuela materna le proporcionaron a Alegría el material narrativo para escribir *LPH*: “Cuando estaba niño, allá en Marcabal, hubo una gran sequía. Mi hermana [...] y yo habíamos perdido el deseo de jugar. [...] La sacaba de la mano al corredor y nos sentábamos en un poyo que había para ver ese espectáculo tremendo de la naturaleza seca, de los árboles deshojados, de los animales muertos rodeados de círculos de gallinazos; y luego mi abuela Juana, mi

En *EMAA*, se relata la expropiación de las tierras de la comunidad de Rumi debido a la ambición del hacendado Álvaro Amenábar. La historia de esta novela se inspira en un capítulo de *LPH*, en el que un hacendado expulsa de sus tierras a un grupo de campesinos injustamente, motivo que el autor desarrollaría con mayor amplitud en su tercera novela⁸⁶.

Es importante la localización del entorno vital de Alegría debido a la implicancia que tiene esta ubicación con la temática de su novelística. Huamachuco es una zona de valles ubicada en la cordillera de los Andes, cerca del río Marañón. Su ubicación geográfica le permite tener un vínculo con pueblos de otros valles altoandinos del lugar. En la sierra de Huamachuco, se ubicaba el fundo Quilca, donde nació Alegría. La hacienda Marcabal Grande, donde el autor vivió gran parte de su niñez, lindaba con el Marañón tal como lo evoca el autor:

Esta hacienda Marcabal Grande estaba cerca del río Marañón, mejor dicho, limitada por el río Marañón. Quilca estaba cerca, estaba a tres horas de camino. Yo tuve una experiencia temprana del Marañón, de la vida de los balseros. He navegado por ese río en balsa, con mi padre, nos hemos ido hasta una isla que se llamaba, aún se llama Quijún, así como un pequeño puerto que hay más arriba (Morote, 1989: 43).

En dicha región, el flujo del comercio y la actividad económica establecía entonces una permanente comunicación con pueblos de la Amazonía. Esta interacción social y económica que caracteriza a pueblos que se hallan en zonas de contacto explica el movimiento migratorio de campesinos de la ceja de montaña a zonas de la selva alta, en particular el traslado de la sierra a la selva durante la época de la explotación del

abuela materna, me contó historias de sequías que había visto durante su larga vida” (Morote, 1989:43-44).

⁸⁶ Alegría explica que el origen de *EMAA* se inspira en el capítulo XI “Un pequeño lugar en el mundo” de “*LPH* que se refiere a la pérdida de las tierras de la comunidad de Huaira: “Cuando estaba haciendo *Los perros hambrientos*, se me ocurrió titular a un capítulo *El mundo es ancho y ajeno*. En ese momento vi que allí había una nueva novela, dejé a un lado la hoja, y al capítulo le puse el título de “Un pequeño lugar en el mundo”, que es precisamente el que ahora tiene. Al terminar *Los perros hambrientos*, no sé si en minutos o en segundos, lo cierto es que en un momento había visto ya una novela. Desde luego, la vi casi panorámicamente como está hoy” (Morote, 1989: 45).

caucho. La novelística de Alegría revela las características del régimen de las haciendas y el abuso de los terratenientes en contra de los comuneros, así como las dificultades que enfrentaban los comuneros que partían rumbo a la selva.

Alegría se formó un conocimiento directo sobre el mundo andino y el universo amazónico en términos vivenciales y experienciales. En las haciendas de Quilca y de Marcabal Grande, tuvo sus primeras impresiones del pueblo indio y, a través de las historias del indio Gaspar, supo de los abusos y la expropiación de las tierras de las comunidades por parte de los hacendados. Igualmente, el primer contacto con la naturaleza lo obtuvo allí; en ese medio, realizó viajes en balsa a través del río Marañón, escuchó de niño historias de los propios balseros que navegaban por ese enorme río, relatos procedentes de tradiciones amazónicas y testimonios de las experiencias de los comuneros en la explotación del caucho.

El recorrido que realizó Alegría por provincias como Cajabamba lo llevó a conocer la realidad del latifundio en el norte del Perú:

Estas caminatas, estas jornadas a caballo por los Andes, por caminos de herradura, me pusieron en contacto con otras muchas realidades diferentes de las que yo había visto en Marcabal. Mi visión del Perú se fue ampliando en este sentido, pues fui dándome cuenta del régimen del latifundismo en la sierra y de la vida en la costa también (Morote, 1989: 39).

Al igual que la sierra, la Amazonía despertó admiración e interés en el autor, lo que se revela en el contenido de su trilogía novelística:

A base de esas y otras muchas realidades vistas y entrevistas, dando a la imaginación lo suyo como es de derecho en el arte de novelar, compuse toda *La serpiente de oro*, parte de *Los perros hambrientos*, donde el Marañón es una recalada, y el largo capítulo de *El mundo es ancho y ajeno* que trata de la selva. Aun antes de columbrarla en su inmensidad, telúricamente la selva me llamaba con mucho de esa voz profunda que mientan los caucheros. Y ciertamente que, al advertir la presencia verdadera del interminable bosque, me había quedado mudo de recuerdos, confirmaciones y revelaciones (Prólogo a *El Motelo*, 1986 [1958]: 13).

Las historias orales que conoce Alegría y que recrea en su novelística se articulan con sucesos que conforman la memoria del norte y de la región amazónica. La localización geográfica del entorno vital del autor lo familiarizó con un espacio en el que convergían diferentes testimonios del movimiento de migrantes de origen andino, pero también esos lugares eran puntos de encuentro de tradiciones culturales y de memorias trashumantes sobre la experiencia de los hombres en la selva y en la sierra⁸⁷.

La actividad propia del hombre letrado y su pertenencia a un circuito cultural y literario de mucho dinamismo en los primeros años de la centuria pasada es otro aspecto de singular importancia en la trayectoria literaria de Alegría. En ese contexto, la literatura escrita ocupa un lugar primordial en su gestación como escritor, conjuntamente con el ambiente literario de Trujillo y sus inicios en el periodismo. Al respecto, se debe señalar la influencia del hogar paterno en la futura inclinación del autor por la literatura, pues, en la gran biblioteca de la familia de Alegría, figuraban los mejores libros de la literatura peruana, latinoamericana y universal. La lectura de los textos literarios se conjugaba con la plática familiar tal como evoca el autor: “[...] a mis padres les gustaba las letras y las artes y tenían una biblioteca por la que yo también fui tomando afición. En las noches, cuando no leía, escuchaba conversar entretenidamente a mi padre o a mi madre y mi abuela materna, cantar canciones viejas y nuevas de la tierra” (2004 [1948]: 204).

⁸⁷ Sobre la oleada migratoria de comuneros que iban a trabajar en las tierras de las haciendas del norte, es ilustrativo el siguiente testimonio del poeta Leoncio Bueno sobre su experiencia en la hacienda Facalá: “La mayoría eran peones del interior, llamados los golondrinos, que venían del interior por un tiempo para llevar algunos centavos a su casa. Era una migración temporal, mientras había trabajo. Venían por épocas, cuando es la zafra, en el desyerbo o durante la limpieza de las acequias. Cuando se acababa el trabajo se volvían a su tierra. La mayoría de esa gente venía de Cajamarca o también de Santiago de Chuco, Huamachuco, Otuzco, en el departamento de La Libertad. O venían de otros pueblos de Casa Grande. Había también gente de Hualgayoc, de Santa Cruz, de Cutervo” (2002: 146).

En *Mucha suerte con hartito palo*, Alegría (1977: 27) recuerda que se impresionó con la lectura de los libros de viajes de Antonio Raimondi; entre los libros de gran valor imaginativo, leyó *Las mil y una noches*, los cuentos de Anderson y volúmenes de narraciones con dibujos e ilustraciones⁸⁸. En el curso de la infancia a la adolescencia, Alegría (1977: 71) se nutrió de una pléyade de escritores de la literatura occidental, como Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Honorato de Balzac, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Julio Verne, Jorge Isaacs, William Shakespeare, Walter Scott, Máximo Gorki, Anton Chejov, Edgar Allan Poe, Amado Nervo; leyó a autores hispanoamericanos como Domingo Faustino Sarmiento, Rubén Darío; y, entre los nacionales, a González Prada, José Santos Chocano, Ricardo Palma y Abelardo Gamarra.

En el citado libro, el autor ofrece importantes testimonios sobre su amistad con escritores y formula, igualmente, juicios críticos sobre sus obras. Esta relación de autores nos permite apreciar la diversidad de géneros y formas literarias que conoció Alegría en un momento clave de su vida, lo que habría de ejercer una posterior influencia en su obra literaria. En particular, sostiene González Vigil (2010)⁸⁹, la huella de los grandes maestros de la novela moderna como León Tolstoy, Thomas Mann, Fedor Dostoievski y Víctor Hugo ejerció una influencia decisiva en la concepción de la novela en Alegría. En ese sentido, dada la talla del autor, la narrativa alegriana es equiparable a las obras más importantes de la literatura universal.

También se puede indicar un hecho que tiene un valor significativo en el proceso de formación de la escritura creativa de Alegría. Nos referimos a la relación del escritor

⁸⁸ Jesús Cabel (2009) estudia las lecturas formativas de Alegría en el artículo “Ciro Alegría y su narrativa infantil y juvenil”.

⁸⁹ Conferencia sobre Ciro Alegría pronunciada el 19 de febrero de 2010 en la Casa de la Literatura en el marco de la conmemoración del centenario de su nacimiento.

con César Vallejo, quien fue su profesor en un colegio de Trujillo y a quien recuerda en el artículo “El César Vallejo que yo conocí”⁹⁰. Para el poeta de Santiago de Chuco, era importante que los alumnos aprendieran a componer, por lo que promovía su capacidad de creación literaria; en una de las clases, una de las narraciones que contó Alegría mereció la aprobación del poeta.

El ambiente literario en torno al Grupo Norte de Trujillo, liderado por Antenor Orrego, y el oficio de Alegría en el periodismo tuvieron una especial impronta en la formación del autor. De acuerdo con Germán Peralta (2011) y Jorge Puccinelli Villanueva (2014), el Grupo Norte tiene lazos con la Bohemia de Trujillo, que se desarrolla entre 1914 y 1916, y su constitución como movimiento se produce con la fundación del diario *El Norte* por Antenor Orrego y Alcides Spelucín en 1923, cuya vigencia se extiende hasta el año de 1932⁹¹.

El movimiento literario de Trujillo le permitió a Alegría tener un estrecho vínculo con escritores y poetas de la región norteña y con la vanguardia literaria del Perú. De este modo, su condición de hombre letrado lo une a la escena nacional de su tiempo, en un periodo decisivo de la literatura peruana del siglo XX y en el que la novela es un género que se encuentra en proceso de consolidación⁹². Alegría guardó

⁹⁰ En: *Cuadernos Americanos*, Vol. XVIII, N° 6, México, noviembre-diciembre de 1944. Incluido en *Novela de mis novelas* (2004).

⁹¹ En su estudio sobre el Grupo Norte, Peralta (2011: 49) distingue tres etapas en su evolución: “I. Fundación de la Bohemia, fase I (1914-1916)”, “II. Reagrupamiento de la bohemia, fase II (1917-1922)” y “III. Constitución del Grupo Norte (1923-1932)”. Puccinelli Villanueva explica que “[...] cuando se habla de la Bohemia de Trujillo y del Grupo Norte se está haciendo referencia a un proceso que se inicia hacia 1913 con la constitución de un grupo de personas que se reúne en torno a la figura de José Eulogio Garrido y su pupilo y seguidor Antenor Orrego sin olvidar los cambios que allí sucedieron hasta la fundación del diario *El Norte* en febrero de 1923” (2014: 47).

⁹² En los años en que se escribe la trilogía novelística de Alegría, la novela peruana presenta diversas direcciones. Desde su aparición a mediados del siglo XIX, con *El Padre Horán* (1948) de Narciso Aréstegui, la novela siguió la tendencia romántica con *Julia* (1860) de Luis Benjamín Cisneros y la vertiente realista con *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner y *El conspirador* (1892) de Mercedes Cabello. En el siglo XIX, se ubica también la obra narrativa de Fernando Casós y María Nieves Bustamante. Inspirado en la historia política del Perú, Casós escribe las novelas *Los amigos de Elena* (1874) y *Los hombres de bien* (1874). Por su parte, Nieves Bustamante es autora de la novela *Jorge o el hijo del pueblo* (1892), que desarrolla hechos referidos a la historia de Arequipa hacia mediados del siglo

siempre recuerdos afectuosos de Orrego, en quien veía la posibilidad de un proyecto americano: “Orrego avizoraba una América grande, radiosamente estética, justa a la vez, porque en la mente Antenor ambos conceptos se unían” (Alegría, 1977: 62).

Por otro lado, el periodismo, oficio al que se dedicó desde temprana edad, contribuyó en su mayor conocimiento de la realidad local y en desarrollar una actitud crítica; su experiencia periodística le permitió también un dominio de la prosa escrita, así como afinar el estilo literario. *Tribuna Sanjuanista*, un tabloide juvenil publicado en 1926, fue la primera experiencia periodística de Alegría. El aprendizaje del periodismo inició al futuro novelista en el ejercicio del sentido crítico, ya que, desde las páginas de dicha publicación, expresaba su posición contraria al gobierno de Leguía, lo que testimoniaba en él un naciente espíritu de rebeldía⁹³. En la década del 20, los periódicos que se publicaban en Trujillo eran *El Norte*, *La Industria*, *La Reforma* y *La Libertad*. Alegría empezó a trabajar en *El Norte* dirigido por Orrego, el año 1927; después trabajó en *La Industria*.

XIX. En las primeras décadas del siglo XX, la novela sigue otras tendencias. Así, se cultiva el género de la novela histórica: *La ciudad de los Reyes* (1906) y *Manuel Pardo* (1915) de Pedro Dávalos y Lissón, *Tiempos de la Patria Vieja* (1923) de Angélica Palma, *La Cruz de Santiago* (1925) de Carlos Camino Calderón y *El pueblo de Sol* (1927) de Augusto Aguirre Morales; se escribe una importante novelística de temática regionalista: *La tierra es el hombre* (1941) de Serafín del Mar, *Sangama* (1942) de Arturo Hernández y *El daño* (1942) de Carlos Camino Calderón; igualmente, surge una narrativa basada en la temática urbana: *Cartas de una turista* (1905) de Enrique Carrillo, *La evocadora* (1923) de Enrique Bustamante y Ballivián y *Duque* (1937) de José Diez Canseco. Por otro lado, en pleno auge del vanguardismo en nuestra literatura, Martín Adán escribe en brillante prosa artística *La casa de cartón* (1928). En el panorama de la novela de la primera mitad del siglo XX, Enrique López Albújar escribe *Matalaché* (1928), en la que ofrece una visión de la realidad social de Piura. Un momento importante en el curso de la narrativa peruana es el urgimiento del indigenismo: *LSO* (1935), *LPH* (1938) y *EMAA* (1941) de Ciro Alegría y *Yawar fiesta* (1941) de José María Arguedas.

⁹³ Con su actitud rebelde, los jóvenes periodistas del diario estaban cumpliendo con “la misión de la juventud”. Alegría recuerda que esa expresión había sido lanzada por Orrego: “La frase había sido acuñada, o por lo menos puesta a circular con gran énfasis, junto a otras como “responsabilidad histórica”, “clientelas oligárquicas”, “despertar de los pueblos”, etc., por un periodista de la misma ciudad de Trujillo, Antenor Orrego, director del importante diario *El Norte*. La “misión de la juventud” y la “responsabilidad histórica” consistían implícitamente en limpiar de tiranías el Perú y salvar la patria” (1977: 85). Puccinelli Villanueva (2014: 212) afirma que esas expresiones, conjuntamente con otras más, creadas por Orrego ponían en difusión ideas y conceptos expuestos por González Prada.

Cuando Alegría ingresa al Grupo Norte, en 1927, el movimiento se encontraba en pleno apogeo literario y político. En el contexto de esos años, empezaba a germinar el pensamiento nacional y Trujillo se convertía en un foco de ideas y de creación: “En la ciudad antañona, adherida a la tradición, el extraordinario Grupo Norte desarrolló notable actividad intelectual y, lo que es más, señaló nuevos rumbos en artes, letras e ideas” (1977: 86).

El Grupo Norte estuvo conformado por destacados poetas, escritores, artistas, políticos e ideólogos que tuvieron un importante radio de acción en la cultura nacional. Puccinelli Villanueva (2014) nos ofrece la siguiente relación: Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Macedonio de la Torre, Alfonso Sánchez (Camilo Blas), Juan Espejo Asturrizaga, Eloy Espinoza, Francisco Sandoval, Leoncio Muñoz, Víctor Raúl Haya de la Torre, Oscar Irmaña, Carlos Valderrama, Daniel Hoyle, Ciro Alegría, Néstor Samuel Martos y César Vallejo. Desde sus páginas, el diario encarnaba una actitud crítica hacia el gobierno de Leguía, lo que revela el carácter contestatario de dicha generación⁹⁴.

Los integrantes del Grupo Norte tomaron distancia de la literatura decimonónica, ampliaron las relaciones con otros espacios culturales, establecieron un mayor diálogo con la literatura y escritores de otras regiones y asumieron una posición de vanguardia. El contexto de los años 20 tuvo una especial significación por ser un periodo en el que se produjeron importantes acontecimientos internacionales, además de ser un momento fecundo en el desarrollo del pensamiento, el arte y la cultura.

⁹⁴ Puccinelli Villanueva señala que el sentido acusatorio del Grupo Norte tenía como inspiración el pensamiento de González Prada: “*El Norte* hasta donde le fue posible, a pesar de los riesgos que eso le significó en repetidas ocasiones hasta ser clausurado, desarrolló una actitud crítica a Leguía. No solo porque se trataba de un régimen dictatorial, lo cual ya era bastante, sino que además resumía los males de la república que ya Manuel González Prada, principal mentor espiritual peruano del grupo, había desarrollado en *Páginas libres*, en *Horas de lucha* y en numerosos artículos publicados en diarios y revistas de la época” (2014: 208-209).

Peralta precisa la actitud programática del Grupo Norte como una respuesta generacional frente al tradicionalismo burgués:

Fue este el grupo juvenil que trazó los límites del comportamiento renovador y moderno, ya no era una protesta juvenil casi adolescente, sino la propuesta de envergadura de un discurso crítico, disidente con el statu quo y lo suficiente como para considerarlo la voz propia y amplificadora de una generación que asumía el deslinde con el pasado y el centralismo con un perfil propio. Inició la construcción de un discurso valorando más lo nacional y buscando ser menos complaciente con el tradicionalismo aburguesado (2011: 34).

El pensamiento de Alegría se nutre de las ideas del Grupo Norte en un momento en que “se vivía una euforia por el cambio en todos los campos de la actividad intelectual” (Peralta, 2011: 102). Respondiendo a las exigencias de su tiempo, el movimiento de Trujillo se caracterizó por integrar lo artístico, lo reflexivo y lo político, como lo sostiene Orrego en uno de sus escritos sobre el ambiente intelectual que se vivía entonces en dicha ciudad:

Pero el Movimiento de Trujillo no solo tiene un sentido intelectual y estético, sino también y esto es quizá lo más característico, tiene un sentido político. Ha percibido y percibe su responsabilidad histórica, frente a las realidades nacionales. No es un intelectualismo de bufete que no ha sentido jamás el trágico jadeo de las entrañas humanas. Al contrario, siempre estuvo envuelto en el dinámico fragor de la calle, sumido dentro de la bronca crepitación de la vida colectiva (1989: 209-211).

Como lo explica Zubizarreta (1991), también fue determinante en la formación del autor la lectura de estudios sociológicos y de análisis de la realidad nacional, entre ellos los trabajos de Hildebrando Castro Pozo y José Carlos Mariátegui. El influyente libro *Nuestra comunidad indígena* de Castro Pozo se publicó el año de 1924, antes de que Alegría empezara a escribir sus novelas; el libro es un estudio de la organización de la comunidad campesina, sus elementos constitutivos básicos y sus funciones. Entre otros puntos, el autor analiza la relación entre la comunidad y el ayllu, la organización administrativa de la comunidad, la conducción de los dirigentes, las actividades

económicas de los comuneros, las creencias, la creación artística y literaria de la comunidad.

En los últimos años, la crítica literaria ha destacado el “magisterio” de Mariátegui en el surgimiento de la literatura indigenista. Al respecto, Alegría recuerda la labor de Mariátegui en el pensamiento nacional, el significado de la revista que dirigía y el impacto que tuvo en la juventud de su tiempo:

Amauta influyó notablemente en la juventud peruana. Yo era estudiante del Colegio Nacional de San Juan cuando la revista hizo su entrada triunfal en los claustros. [...] En *Amauta* aprendimos los nuevos valores del mundo. En hombres y en ideas. Ese era un panorama muy completo de todo lo que insurgía en artes, letras, ciencias, filosofía y política. Pero no había allí un mero trabajo de exposición ni un barato forcejeo propagandista. La revista aparecía tocada por la emoción superior de la fe; en toda ella se respiraba un clima de nobel pasión. El espíritu del director marcaba su impronta (1977: 87).

Para Escajadillo (2007), existe una estrecha relación entre el pensamiento de Mariátegui y la novelística de Alegría, lo que se puede advertir en relación con el contenido que desarrolla *EMAA*. El conocido crítico sostiene que, en el plano temático, dicha novela desarrolla el problema de la tierra; en el aspecto programático, existe una voluntad de defender la comunidad indígena; y, de modo especial, en el plano ideológico, existe una mayor coincidencia entre el ensayista y el escritor⁹⁵:

Es aquí donde se comprueba la notoria semejanza entre la ideología de *El mundo es ancho y ajeno* y el pensamiento de Mariátegui: el procesamiento ideológico de la famosa comunidad de Rumi guarda una inusitada homología con las tesis de Mariátegui sobre la comunidad indígena (2007: 239)⁹⁶.

⁹⁵ En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui escribe: “La tierra ha sido siempre toda la alegría del indio. El indio ha desposado la tierra. Siente que ‘la vida viene de la tierra’ y vuelve a la tierra. Por ende, el indio puede ser indiferente a todo, menos a la posesión de la tierra que sus manos y su aliento labran y fecundan religiosamente” (1994 [1928]: 47).

⁹⁶ En *Escribir en el aire*, Cornejo Polar desarrolla ideas que guardan relación con los juicios de Escajadillo; desde su punto de vista, *EMAA* construye “una imagen de la comunidad indígena (representada por la de Rumi) como forma de organización social punto menos que perfecta: sabiduría, fraternidad y justicia, en las relaciones interpersonales, y respeto casi religioso, en sus vínculos con la naturaleza, hacen de la comunidad un lugar donde el indio puede vivir con dignidad y realizar espontáneamente los más altos valores” (1994: 200).

En el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* celebrado en Arequipa en 1965, Alegría reconoce el aporte intelectual de los pensadores que dieron inicio a la reivindicación de la comunidad indígena:

Recién en 1920 es reconocida la comunidad y se le da un *status* pobrísimo y realmente en el Perú no se sabe nada de la comunidad. Bueno es recordar a estos precursores, a Castro Pozo, que escribió un libro sobre la comunidad indígena, que ahora me parece muy valioso; también es bueno recordar a Pedro Zulen y Dora Mayer, que sacaron un periódico llamado *La Autonomía*. Mariátegui en alguna parte de su trabajo les rinde homenaje y los reconoce. Arguedas dice que le debe mucho a Mariátegui, yo creo que también le debo mucho pero comencé a percatarme de este fenómeno ideológico en relación con el indígena leyendo *La Autonomía* (1986 [1969]: 225).

Entre los estudios sobre Alegría, no se ha prestado la debida atención a la influencia que ejerce la vena crítica y satírica que representa la lectura de la obra de Abelardo Gamarra, “El Tunante”. Su obra conecta la visión de Alegría con la realidad social desde una mirada crítica y acusatoria; en ese sentido, “El Tunante”, mediante el elemento festivo y el humor, cuestiona los defectos nacionales, lo que adquiere un especial valor –como se verá en las siguientes páginas– en el pensamiento del futuro novelista.

Otro factor que debe considerarse es la responsabilidad social y la función política del escritor que subyace en la narrativa de Alegría. En sus tiempos, era una tarea fundamental del intelectual asumir una actitud crítica frente a la realidad social, la injusticia y la explotación. Desde esta óptica, el escritor debía cultivar una literatura de carácter social y desarrollar una acción ideológica y política. Sobre este punto, Alegría subraya la función de compromiso que cumple la literatura:

[...] las letras están comprometidas por sí mismas y aunque no lo crean los autores, sus obras tienen causas y consecuencias políticas, así no traten de política, pues son productos de las influencias formativas del autor y su manera de reaccionar frente a los problemas (1977: 405).

Por ello, para el autor, el sentido de su producción literaria se explica por un principio de coherencia irrenunciable: “En relación con la literatura comprometida, acepté esa condición para mi obra, aseverando además que era una resultante de mi vida” (1977: 406). En esa línea, Alegría considera que el sino del escritor latinoamericano es apostar por la literatura comprometida tal como lo hicieron los escritores del continente en el pasado y considera que el espíritu libertario tiene una continuidad en América:

[...] para los escritores latinoamericanos, hijos de repúblicas en formación, donde la lucha es un deber y aun contingencia natural, el compromiso arranca de más lejos. Ya José Joaquín Fernández de Lizardi [...] se comprometió a fondo [...]. El rastreo de combatientes podría hacernos llegar al Inca Garcilaso [...] puede afirmarse que la literatura comprometida tiene en América Latina una tradición propia y está urgida de hacer su parte en la formación de un mundo. Por esto mismo y a pesar de los siglos transcurridos, los escritores latinoamericanos no hemos tenido tiempo de desencantarnos (1977: 407).

En las palabras de Alegría, se encuentra subyacente una imagen del escritor ideal: aquel que conjugue las ideas con la praxis social, aquel que no acalle la voz cuando se debe denunciar una injusticia, aquel que esté siempre convencido de que la literatura tiene una función social. Un compromiso ético y una responsabilidad social es el derrotero que debe seguir la escritura del autor; no hacerlo deviene en convertir la literatura en un mero objeto estético sin mayor relevancia histórica ni ningún sentido en la conciencia crítica de la sociedad⁹⁷.

El indigenismo y la lucha ideológica estuvieron en las bases de la obra narrativa de Alegría, cuyo contenido se puede entender también como una interpretación de la realidad social y de la injusticia de los primeros decenios del siglo XX. Esta condición explica su identificación con la problemática del indio y su adhesión a las luchas por su

⁹⁷ En *La cultura moderna en América Latina*, Jean Franco sostiene que ha predominado en la literatura latinoamericana “la idea de que el artista tiene una responsabilidad esencial hacia la sociedad”. Las siguientes palabras con las que se refiere al escritor latinoamericano en general describirían bien a Ciro Alegría: “El escritor se considera cada vez más como un hombre con una conciencia; su sentido especial de captación le permite testimoniar la verdad tal como la ve, lo que significa enfrentarse a sus circunstancias propias y nacionales con insobornable honestidad” (1971: 215).

reivindicación. Por ello mismo, el autor tuvo militancia política y participó como activista en el Apra; este movimiento político tenía entonces principios de lucha radical, abogaba por la defensa de los derechos de los trabajadores y promovía la insurrección popular y una batalla contra el imperialismo. Alegría participó en la revolución de Trujillo de 1932⁹⁸ y, al igual que muchos políticos, fue llevado a la cárcel y deportado a Chile.

Podemos sostener que la novelística de Alegría se inspira en forma predominante en historias orales oídas en su infancia y, en su diseño, es fundamental la estrategia del arte de contar del narrador popular. Junto con la tradición oral, también es importante el conocimiento que el autor obtiene del espacio letrado y culto. De modo particular, el autor pone énfasis en su conocimiento del mundo andino y amazónico como en su experiencia vital. Su propósito de dar a conocer la realidad de las comunidades explica su identificación con los indios y su adscripción al proyecto del indigenismo, en que se inscribe su obra literaria. Su novelística se asume en términos de compromiso social y de denuncia, actitud que se articula con una posición política desde la cual ejerce una severa crítica de las condiciones sociales y económicas del país.

3.1.3. El arte, la cultura y la literatura popular

La novelística de Alegría muestra una especial cercanía a las naturales formas de expresión del indio peruano y del pueblo en general; en sus páginas, se reproducen variados géneros de la poesía lírico-musical que forman parte de las tradiciones musicales de los pueblos de la costa y de la sierra del norte peruano. De modo particular, el novelista destaca los valores inherentes al arte musical y a su singular modo de expresión. Esta valoración de las manifestaciones de la cultura popular se

⁹⁸ Alegría (2004) expone sus impresiones sobre el levantamiento de Trujillo, analiza sus causas y las razones de su fracaso en un artículo titulado “Interpretación de la revolución de Trujillo” que data de 1934. V. *Novelas de mis novelas*. Cf. pp. 14-21.

relaciona con el proyecto programático del autor de recuperar la tradición oral y la memoria colectiva de los pueblos del norte, así como con la revitalización de la lengua regional en su prosa novelística.

Tres artículos escritos por Alegría podrían darnos una muestra de la valoración del autor por la tradición oral y la cultura popular: “El canto del pueblo” (2004 [1960]), sobre el cultivo de la décima; “Música y artes del pueblo peruano” (2004 [1961]), acerca de la riqueza y variedad del folclor peruano; y “El Tunante y yo” (2004 [1961])⁹⁹, sobre el valor y sentido de la literatura popular.

En “El canto del pueblo” (2004 [1960]), Alegría expresa su admiración por la décima, forma lírica de origen culto pero de arraigo popular que se cultiva en nuestro continente desde la conquista española. Refiere que, en varios países de Hispanoamérica, su uso se mantiene en pie: “Nuestros pueblos solían cantar, y en muchas partes siguen haciéndolo, en décimas rotundas” (2004 [1960]: 504). Su estancia en Cuba por largos años le permitió conocer la amplia difusión de esta forma popular a lo largo de la isla: “A la puerta de los bohíos, en las callejas de los pueblos, en las vegas olorosas, o junto al ondear de los cañaverales, los guajeros afinan las guitarras y alzan décimas olorosas como palmas” (2004 [1960]: 505). Alegría comenta que su cultivo en la costa peruana era un arte favorito de la población negra que le dio el nombre de cumanana. Para el novelista, es un aporte valioso el arte del decimista peruano Nicomedes Santa Cruz, cuyos versos hunden en la tradición popular. Si bien en la novelística de Alegría no se halla reproducida ninguna muestra de esta forma lírica, por desarrollarse en ella básicamente una temática indígena, la impresión y la valoración que el autor tiene sobre el arte popular y la tradición oral se pueden percibir,

⁹⁹ Las citas de los tres artículos se toman de *Novela de mis novelas* (2004).

igualmente, en la incorporación de variadas formas lírico-musicales de cuño popular y en la presencia de cantores en sus novelas.

En “Música y artes del pueblo peruano” (2004: [1961]), afirma el valor de la música, el arte y la creación tradicional de los pueblos del Perú. Con relación a la música y la tradición oral, el novelista refiere concretamente la importancia de la música norteña “donde el alma del pueblo alienta creadoramente” (2004 [1961]: 529). Alegría conoció las principales ciudades del norte peruano y estuvo varios años en la ciudad de Trujillo, en cuya universidad cursó estudios superiores, por lo que mantuvo una estrecha vinculación con la música y el cancionero regional. El autor refiere que, en los pueblos de los valles del Norte, “peruanos bronceados, prietos, azulencos, blancos, hacen trinar las guitarras y sonar el cajón acompañando cantos que denotan alegría de vivir y orgullo de pueblo” (2004 [1961]: 529). Nos interesa destacar la referencia a los instrumentos musicales, la guitarra y el cajón, ya que estos son decisivos en la marinera y el vals, así como los animadores en la jarana familiar o local.

El novelista precisa las características de la tradición musical norteña: “La música y las canciones populares norteñas, especialmente las de Trujillo y aledaños, son más alegres y optimistas que las del resto de la nación. Sin duda débese el fenómeno a un exacto mestizaje, la aparición de un nuevo tipo de peruano y también a que las condiciones generales de vida van siendo en el norte mejores” (2004 [1961]: 529). Podemos sostener que el autor alude a la marinera, típico baile de la costa norteña, pues, en ella, se dan cita un especial gracejo, una singular fuerza expresiva y la intensidad del sentimiento. No obstante, si bien la marinera y el tondero son expresiones de la música tradicional del norte y sobresalen por su peculiar picardía y alegría, se debe precisar que las canciones tradicionales de las áreas regionales del Perú conjugan, en general, la alegría, la ironía, el humor, pero también la tristeza y el humor, por lo que no solo lo

alegre y jocoso es privativo del área musical norteña, pues la temática y el tono de las canciones son variados en las áreas regionales del país.

Un punto importante es el comentario que realiza Alegría sobre la riqueza de la música tradicional en el Perú: “En todo caso, marcando la tónica de cada región y aun de cada lugar, la música y los cantos peruanos forman un conjunto extraordinariamente variado y hermoso” (2004 [1961]: 529-530). Al respecto, el corpus novelístico alegriano reproduce una significativa muestra de la diversidad de formas lírico-musicales de las áreas regionales de la costa y la sierra. Cabe destacar que el autor aborda dos ideas de interés: la supremacía de algunos géneros populares y las variantes dentro de un mismo género. Así, entre los ritmos que el autor menciona en el artículo se encuentran expresiones tradicionales como la muliza, el agua de nieve y la zaña, que, según su reflexión, no son bien apreciadas debido a la preferencia por el vals. Por otro lado, el huaino es una expresión de raigambre andina que “tiene matices diferentes en cada región del Perú” (2004 [1961]: 530).

Este texto, en general, nos acerca al pensamiento de Alegría con relación al verdadero significado de las expresiones populares en el Perú y muestra la perspectiva del autor con relación a varios temas: la valoración del folclor, las tendencias que se desarrollan en el arte popular, la peculiaridad de las expresiones típicas de las culturas locales en el Perú y la vitalidad de lo popular como signo distintivo de nuestra nación¹⁰⁰. Esta inclinación por el legado de la música tradicional revela, igualmente, la

¹⁰⁰ En su libro *Cinco poetas y un novelista*, Francisco Izquierdo Ríos evoca una reunión de amigos cercanos entre los que se encontraba Alegría; su impresión nos ilustra acerca del conocimiento y gusto que sentía el autor de LSO por la canción, la música y el baile vernacular: “Cantamos todos, sentados a la mesa, en el turno correspondiente... Ciro lo hizo muy bien, tenía una suave voz melódica; al aplauso y pedido generales, cantó huainos, marineras, valeses, tonderos... Contaré también que una noche en la casa de Arturo D. Hernández lo vi bailar un huaino con profundo arraigo telúrico y popular, pañuelo a la cintura y brioso zapateo, haciéndome recordar algunas escenas y personajes de sus novelas...” (1969: 93).

adhesión del autor a las formas de expresión del arte y de la cultura popular, lo que actúa como un leitmotiv de su pensamiento y de su producción literaria.

El artículo dedicado a Abelardo Gamarra, “El Tunante”, es clave para conocer las raíces de cómo lo popular se convierte en el signo distintivo de la novelística de Alegría. El texto es revelador por la información que brinda el novelista acerca de la especial importancia que adquiere el humor, el color local, los matices de la realidad objetiva, las vicisitudes del terruño y el valor del sentimiento vital, que son ingredientes fundamentales en su obra narrativa. En todo ello, es decisiva la influencia de Abelardo Gamarra, autor satírico nacido en Huamachuco.

Es importante la referencia del vínculo de la obra de “El Tunante” con la realidad: “El autor que me colocaba frente a la realidad nacional conocida, por experiencia o referencia, era el Tunante. Costumbres, paisajes y toda laya de hechos serranos, conformaban sus escritos” (2004 [1961]: 161). Destaca esta mención, ya que la realidad inmediata y el valor de lo local o lo provinciano tienen un valor de primer orden en la narrativa alegriana. Alegría explica otros elementos que aparecen en su narrativa y en los cuales la impronta de Gamarra resulta determinante:

El Tunante me gustaba por su humorismo, su capacidad de observación, su verismo, su afición por las cosas nuestras. No pensaba yo todavía en ser escritor, pero sin duda, de manera inconsciente, aproveché la primera lección de Gamarra. La de que la realidad nacional inmediata podía ser material literario (2004 [1961]: 162).

Ponemos de relieve que el modelo de escritor para Alegría era Gamarra, “escritor del pueblo”, en quien encontraba el ejemplo por imitar. Lo popular, en tal sentido, se define en la prosa de Alegría por este vínculo con el material literario que ofrecían las obras de “El Tunante”. Además, cuatro aspectos destacan en la valoración de Alegría: el humor,

la capacidad de observación, el verismo y el tema de la realidad nacional como tópico central.

El pensamiento de Alegría coincide con el juicio crítico de Mariátegui, quien lo considera “el escritor que con más pureza traduce y expresa a las provincias”; valora el espíritu contestatario de Gamarra, su condición de hombre revolucionario, comprometido con la protesta social y en pugna con el poder hegemónico del país:

Lo que en otros corifeos del radicalismo era sólo una actitud intelectual y literaria, en El Tunante era un sentimiento vital, un impulso anímico. En Gamarra sentí hondamente, en su carne y en su espíritu, la repulsa de la aristocracia encomendera y de su corrompida e ignorante clientela. Comprendió que esta gente no representaba al Perú, que el Perú era otra cosa (1994 [1928]:268).

En la línea del pensamiento de Mariátegui, Alegría pone de relieve la visión crítica que asume la obra de Gamarra, lo que se revela en el modo de aprehender la dura realidad y de narrarla:

Mientras en Lima celebrábase de manera pomposa, frívola y versallesca la fecha centenaria, el escritor Abelardo Gamarra, entonces bastante pospuesto, lanzaba aquel tomo que era una expresión de las provincias. *Cien años de vida perdularia*, en cuadros de atraso y dolor, articulaba un grito de acusación y de protesta (2004 [1961]: 162).

La cita remarca el carácter acusatorio de la obra de Gamarra, signo que también caracterizará la narrativa alegriana. Julio Galarreta González sostiene que Gamarra supo asumir una misión peruanizadora “porque en el fondo de su espíritu de escritor y de maestro vibraba una conciencia vigilante, dispuesta permanentemente a dar batalla, sin tregua y sin engaño, por los reclamos perentorios de justicia y de cultura” (1972: 18-19). Alegría valoró esta vena “peruanista” que distinguió la producción literaria de “El Tunante”.

Podemos afirmar que Alegría le debe el signo vital de su creación al autor de *En la ciudad de Pelagatos*. Si bien la formación literaria y la cultura libresca del autor se conformaban de la lectura de las obras maestras y de los autores consagrados de la literatura universal, como él lo confiesa, sin embargo, el sentimiento local, la visión desde adentro y el signo constante de lo popular serán aspectos decisivos de su célebre trilogía novelística. Este es el legado que Alegría encuentra en la obra de Gamarra, quien, al igual que los narradores orales que sigue en la composición de su novelística, se convierte en un referente en la definición de los elementos esenciales de su poética del arte narrativo.

La valoración de las expresiones líricas y musicales de carácter popular que hace Alegría en los artículos demuestra la identificación del autor con las formas propias de expresión de la cultura popular, vocación que se confirma con la inclusión de un significativo número de canciones en su novelística. En ese mismo horizonte, de rescatar lo nuestro, está la huella de Gamarra, ya que la obra narrativa de Alegría tiene una actitud crítica ante la realidad nacional e incorpora elementos del discurso festivo e irónico, lo que lo acerca al modo de narrar de “El Tunante”.

La lectura de la obra de Gamarra encauza el camino que debe seguir la producción literaria de Alegría y hace arraigar en él una dirección crítica. Para Alegría, Gamarra es un modelo de la literatura popular: es un escritor letrado, pero tiene un sentimiento popular; es un hombre culto, pero escribe asumiendo la posición marginal, desde la cual cuestiona las falencias del Perú oficial. Gamarra es el modelo del escritor para Alegría, lo que se aúna a su valoración de la tradición oral, del arte y la cultura popular; el autor de *Cien años de vida perdularia* representa la asunción de lo popular como un signo que también distingue a la novelística alegriana.

3.1.4. La concepción de la novela en Alegría

La concepción de la novela en el pensamiento de Alegría nos lleva a puntualizar varios aspectos. Podemos observar que la recuperación de la tradición oral de la sierra norteña y de la región amazónica es un punto importante en el proyecto novelístico del autor. Al respecto, el corpus alegriano se nutre de una recopilación de diversas formas literarias que testimonian la capacidad creativa, el talento artístico y creador de la literatura oral andina y amazónica. Alegría incluye expresiones del género narrativo, como cuentos, leyendas y mitos, así como formas propias del género lírico-musical, como yaravíes, huainos, endechas, valsos, marineras y carnavales.

La función que cumple este registro de la tradición oral es dar a conocer la vida de los personajes y de la comunidad, informar de sus creencias y rituales, referir el imaginario andino y su mitología, apreciar el pensamiento mítico y la concepción del mundo andino, y testimoniar el sufrimiento, el dolor y la desgracia de los comuneros. Además, la filiación del autor con la literatura oral permite apreciar la apropiación de las estrategias del arte de contar de los narradores populares a quienes conoció en su niñez.

Cabe precisar que ha existido una valoración inadecuada en relación con la incorporación de relatos y cuentos folclóricos en la narrativa alegriana que debe matizarse con el fin de realizar una mejor apreciación; por ejemplo, Martin Lienhard sostiene:

La cita de cantos o fragmentos enteros de discurso oral solía ser especialmente en la novela “regionalista” o su variante “indigenista” un truco literario para sugerir, a bajo costo, la presencia de una cultura oral-popular y también, el generalmente ficticio arraigo popular del autor. Un ejemplo clásico de este procedimiento serían los cuentos “populares” que Ciro Alegría, contemporáneo y compatriota de Arguedas, intercala periódicamente en su discurso novelesco. Los fragmentos de discurso “oral”, cuidadosamente delimitados para no contaminar el discurso narrativo, no modifican sino superficialmente las características convencionales del texto escrito; es más

señalan, por el contrario, la exterioridad del narrador respecto del mundo popular evocado (1992: 192).

Consideramos que esta afirmación no es tan acertada, ya que, en la novelística alegriana, la narración popular no es un componente auxiliar, sino que cumple un rol importante tanto en el desarrollo temático de las novelas como en su diseño. En ese sentido, coincidimos con Espino (2010b), para quien la inclusión de los relatos populares está articulada con una vocación de unidad estructural en la obra alegriana, amplía el universo representado en las novelas y contribuye a la organización general de la trama. Por nuestra parte, añadimos que la incorporación de los relatos populares en la narrativa de Alegría guarda estrecha relación con el propósito del autor de recuperar la memoria andina y amazónica.

También es relevante la prosa oralizante que distingue a la narrativa de Alegría. Como lo explica Pacheco (1992), la literatura regionalista, en la que se ubica la narrativa del autor, busca insertar en la prosa del continente el predominio del elemento fónico sobre lo visual. El signo visual codifica el elemento fónico y hace sentir lo auditivo, con lo que se consigue tensionar la escritura y convertirla en un instrumento al servicio de la oralidad. Así, la rigidez de la escritura cede ante el ritmo, la cadencia, las aliteraciones, las onomatopeyas, las repeticiones vocálicas y silábicas, los juegos de palabras, etc. Este aspecto es un rasgo determinante en la prosa alegriana, por lo que se puede decir que existe en ella un fuerte marcado mimetismo verbal.

En la novela, Alegría afirma su posición respecto de la realidad del indio y del mundo rural. Aun cuando es un escritor mestizo y descendiente de hacendados, no se distancia de los problemas fundamentales que afronta la comunidad indígena; por el contrario, se adhiere a su realidad vital y asume las demandas de indios y mestizos. Esto se puede apreciar cuando se estudia la función del narrador en sus novelas: se trata de

un narrador que siente las vicisitudes del mundo rural, tiene interés por su drama y demuestra una filiación con su derrotero histórico. Así, el narrador se aproxima al mundo rural y se encuentra identificado con la colectividad india de la cual asume ser su portavoz.

En la novelística alegriana, el sujeto de la narración es un sujeto heterogéneo, mestizo y bicultural, con la particularidad de que se encuentra anclado en la tradición oral. Es un narrador que enuncia desde un espacio letrado, pero que conoce la dinámica de la cultura oral andina; se apropia del referente del mundo andino para revelarlo y expresa ante él un espíritu de adhesión.

Esta singular condición social y cultural lo sitúa en un espacio de frontera que comparte el sistema de la literatura cosmopolita al que pertenece y el sistema de la literatura andina en que se inspira. De acuerdo con la propuesta de Cornejo Polar (1980 y 1994) sobre las literaturas heterogéneas, la narrativa de Alegría conjuga el código de la literatura escrita con la tradición oral andina.

La matriz a la que responde su discurso es, en el fondo, una matriz andina y expresa la cosmovisión del ande. Desde la posición en que se halla instalado el narrador, su mira se dirige a captar la dinámica social y cultural del mundo que representa, por lo que asume una actitud comprometida con el referente. En ese sentido, el narrador se encuentra territorializado y situado, no se desvincula del mundo que representa, sino, por el contrario, asume sus valores, problemática y cosmovisión.

Como sujeto mestizo y bicultural, su discurso habla desde dos mundos, los cuales conoce en su interioridad y siente en sus entrañas. Su perspectiva de la cultura indígena se expresa en términos de afirmación de los valores que la caracterizan, sus

palabras revelan el horizonte del mundo andino y su actitud se identifica con el mundo que da a conocer al lector.

En su novelística, Alegría le otorga la voz al otro a través de las narraciones testimoniales que figuran tanto en el discurso de los propios personajes como en las historias relatadas por el narrador extradiegético. De esta manera, el sujeto marginal tiene un lugar en la novelística alegriana. Desde esta perspectiva, se conoce el drama de los personajes, que oscila entre la vida, la desgracia personal y la muerte.

En determinados momentos de la diégesis, accedemos a la narración de la propia experiencia personal de los protagonistas de las historias en su condición de narradores intradieгéticos: el comunero o el balsero en su medio natural, el comunero emigrado, el bandolero, el criminal, el “corrido”, el cauchero, el falsificador, etc. Las narraciones testimoniales de estos personajes evidencian los múltiples rostros del otro en la novelística alegriana y dan a conocer la diversidad de situaciones que vive el sujeto marginal en el universo representado en la ficción.

Cuando el narrador extradiegético asume la narración testimonial, es decir, cuando relata episodios del trance de los personajes o nos informa sobre las tensiones sociales o históricas del mundo que representa, su mirada se mantiene también en un plano de adhesión y vehiculiza el pensamiento del sujeto marginal proyectando su visión sobre las cosas y la realidad. Se puede afirmar que el propio narrador extradiegético internaliza la voz de la periferia cuando relata aquellos hechos que permiten un mayor conocimiento de las circunstancias que rodean al comunero del ande o al indio amazónico.

Mediante su identificación con el drama indígena, la posición del autor es un acto de respuesta; por ello, en la novelística alegriana, el discurso del otro se convierte

en una visión crítica de la realidad representada en la ficción; su voz, a veces, dolida y sufriendo, denuncia las aristas de una sociedad que se encuentra fracturada y que vive una situación conflictiva. Invisibilizado históricamente en el discurso oficial, Alegría le asigna al otro un rol decisivo en el mundo representado en sus novelas, con lo que el punto de vista del autor se sitúa del lado de la demanda del sujeto indio.

Lo anterior nos lleva a explicitar el lugar de enunciación del autor. Como novelista, Alegría escribe desde un espacio letrado, se halla ubicado en el centro cosmopolita y su circuito de movilidad es el espacio citadino, es decir, el ámbito del escritor instalado en la urbe. Si bien el autor tiene una situación “externa”, su proyecto asume la demanda india y su discurso se identifica con el pueblo y los sectores marginados del país. Su intención es innegable: como un autor de la urbe, se adhiere al espacio rural y defiende la cultura periférica.

Otro punto que distingue la narrativa de Alegría es el predominante mimetismo verbal, que se vincula con una marcada tendencia a la reproducción lingüística del habla andina y mestiza nortea. Tomando la perspectiva de la ficcionalización de la oralidad, planteada por Pacheco (1992), la impresión y la percepción de la oralidad en la narrativa alegriana se logran mediante estrategias discursivas, recursos formales, estilísticos y retóricos, y procedimientos fonéticos y onomatopéyicos.

En esa línea de apreciación, se puede sostener que el proyecto narrativo de Alegría guarda filiación con el corpus de los escritores estudiados por Rama (1982) y Pacheco (1992) (José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa), ya que su obra contribuye en la representación de lo rural en el contexto de la literatura latinoamericana, se adscribe al propósito de instituir una literatura alternativa que les asigne un protagonismo a la comunidad y a las culturas

marginales, se adhiere al ideal que postula la ficcionalización de la oralidad y pone en tensión el soporte escrito con el fin programático de subvertir la letra; esta subversión posiciona en la escritura el valor distintivo de lo auditivo y el sentimiento de la voz.

3.2. La lengua regional en la novelística alegriana

Es importante conocer el pensamiento de Alegría en torno a las características de la lengua que se reproduce en su obra narrativa. En su novelística, se emplea una lengua que guarda una estrecha relación con los usos lingüísticos que pertenecen a los hablantes de la sierra norteña del Perú. Esta lengua es una variante dialectal del castellano andino, con determinadas características fonéticas, lexicales y sintácticas.

¿Cuál es la lengua en que se expresan el narrador extradiegético en las novelas de Alegría y los personajes? Tanto el narrador como los personajes de las novelas hablan el español, lengua asentada en el Perú desde la llegada de los conquistadores, que reviste ciertos matices de expresión que revelan una lengua de carácter regional. La diferencia en el uso del castellano regional entre el narrador extradiegético y los personajes contrapone el registro culto que emplea la instancia narrativa a la variante dialectal en el discurso de los protagonistas. Sobre la utilización de esta lengua, el escritor ofrece una útil explicación en el artículo titulado “El idioma de Rosendo Maqui” (2004 [1964])¹⁰¹:

[...] los indios y los cholos que aparecen en *El mundo es ancho y ajeno* y todas mis novelas hablan en la vida real en español. Son norteños y en su extensa región, excepción hecha del Callejón de Huaylas y la pampa de Cajamarca, no se parla en

¹⁰¹ El artículo de Alegría es una respuesta a Mario Vargas Llosa y aclara por qué los personajes de sus novelas no hablan quechua. En una entrevista concedida a la revista *Caretas* en mayo de 1964, el novelista arequipeño establecía una diferencia entre la obra narrativa de Arguedas y la de Alegría basándose en el empleo del quechua por parte de los personajes del primero y su ausencia en la prosa del segundo.

quechua. Sólo uno de mis personajes, Benito Castro, cruza andariegamente el Callejón y oye el viejo idioma (2004 [1964]: 226-227)¹⁰².

Si bien esa es la tendencia general en las novelas de Alegría, cabría preguntarse: ¿Qué particularidades lingüísticas y expresivas presenta dicho idioma? Al respecto, se podría postular que dicha lengua es una variante dialectal del castellano del norte que tiene fenómenos fonéticos propios de la región, elementos léxicos de un sustrato de origen andino, como del quechua, así como una tendencia fuertemente arcaizante. Alegría precisa dicha condición especial:

En general, todo el pueblo que pulula en mis libros sólo mecha con cierto número de sobrevivientes palabras quechuas su habitual español tartajoso y, frecuentemente, arcaico. Cerros adentro, en tierras norteñas, podemos escuchar palabras como *velay*, *maguer*, *ansina*, y giros de prosapia clásica, entre un torrente de neologismos y barbarismos, sin que las contadas voces quechuas dejen de sufrir cambios. Por ejemplo: en lugar de *minka* se dice *minga*, castellanización del tipo de *inga*, que se usa allá tanto para designar a los incas como a cierto tipo de carneros (2004 [1964]: 227).

Esta explicación ilustra acerca de la conformación del vocabulario regional que se registra en las novelas del escritor, definido por términos y frases de antiguo ingreso en el léxico de la zona norte. Por otro lado, subraya los cambios fonéticos que suelen experimentar las voces quechuas en zonas de contacto con el castellano. La prosa de Alegría es un buen ejemplo de esta lengua viva que se puede rápidamente “sentir” en sus tres novelas.

Esta lengua “real” es una marca de la oralidad que se apodera de la letra en la prosa alegriana y cuyo efecto auditivo merece destacarse. Podríamos postular el predominio de un carácter “oralizante” en la obra del autor como un rasgo esencial de su novelística. Sobre ello, el autor aclara:

¹⁰² En *EMAA*, el novelista realiza la misma precisión: “En el norte del Perú, el quechua y sus dialectos corrieron, ante el empuje del idioma de blancos y mestizos, a acuartelarse en las indiaditas de la Pampa de Cajamarca y el Callejón de Huaylas. Pero siempre dejaron atrás, para ser cariñosamente defendidas, las antiguas palabras agrarias, enraizadas en el pecho de los hombres como las plantas en la tierra” (1971b [1941]: 147).

Al novelar sobre esos mundos, cuanto hice fue pegar el oído a los recuerdos, tratando de captar el idioma de los norteños en todo su intenso colorido y su enorme fuerza expresiva. Gente que los conoce me ha dicho alguna vez. “Parece que los estuviera oyendo hablar”. Yo no tenía por qué buscar otro fin. Siendo esa la realidad idiomática, mal hubiera podido hacer hablar a los indios, cual Arguedas, “en un castellano que nos da la sensación de que es así como ellos hablan cuando se expresan en quechua”. Es que el novelista sureño Arguedas hace hablar a sus personajes traduciendo los parlamentos del quechua y yo no” (2004 [1964]: 227).

Podemos sostener que la “naturalidad” de la dicción y la “transparencia” en la expresión son aspectos relevantes que se plasman en la narrativa de Alegría y reproducen el habla local. Se debe destacar la función de “pegar el oído” con el fin de “captar” la lengua “viva”, pues ese recurso de atender al decir innato de los hablantes contribuye a la “fidelización” de la letra respecto de la voz. Desde nuestra perspectiva, el registro de la oralidad se adscribe al proyecto de la literatura indigenista y regionalista de Latinoamérica de incorporar el habla popular en la novela.

Alegría selecciona adecuadamente el léxico y la fraseología popular; esta elección depende de la propiedad de las expresiones y de su pertinencia dentro del lenguaje de la novela. Al respecto, explica:

Debo precisar todavía que [...] con frecuencia dejé de lado señeras expresiones clásicas. Escuché decir cierta vez a un campesino de Santiago de Chuco: “Pancho la requirió de amores”. ¿No era zamparse en el Siglo de Oro? Esa frase y otras por el estilo en un libro, dentro de un hermoso pero abrupto conjunto de regionalismos, habrían parecido malamente elaboradas (2004 [1964]: 227).

La glosa resalta la “adecuación” del lenguaje en la prosa de Alegría e ilustra la relevancia de qué expresiones utilizar y qué otras no incorporar. Si bien la prosa artística es una recreación de los usos lingüísticos, se percibe cómo la verosimilitud y el mimetismo lingüístico juegan un rol principal en el lenguaje que el novelista reproduce en su obra. Esta “fidelización” al lenguaje regional es fundamental en el proyecto narrativo alegriano:

Sintiendo una fundamental adhesión por la cultura norteña, he utilizado el lenguaje de mis paisanos en la forma en que he podido y era la única que cabía, sin considerar que un preconceito haría esperar que siempre los indios hablaran en quechua. [...] Y como Rosendo Maqui hay unos seis millones de indios que parlan sólo en español o, mejor dicho, en una modalidad del español que comienza a ser distintivamente peruana (2004 [1964]: 228).

El tema de la lengua también se plantea en una entrevista que el crítico alemán Gunter Lorenz sostiene con el autor en 1965 publicada en 1972. Lorenz considera que *LSO* y *LPH* “no pueden ser leídos por todos los latinoamericanos. Usted escribió pasajes enteros en un argot terrible” (1972: 230-231). La respuesta de Alegría aclara que “ese argot terrible es simplemente como habla la gente sobre la que escribo” (1972: 231), pero, a la vez, reconoce que no era fácil de entender para un lector no familiarizado con la lengua dialectal en que se hallan escritas sus novelas. Se encuentra subyacente en este intercambio de ideas sobre la lengua la “legibilidad” de la prosa literaria basada en la lengua regional y si la “autenticidad” de la lengua sería un óbice para su valoración artística.

Alegría tenía muy en cuenta el público para quien escribía su obra narrativa, tal como él mismo lo precisa: “No olvide para quien he escrito mis libros. Escribí mis dos primeras novelas, por lo menos pensando en la gente de mi país, y para poder leérselas a ellos. Tenía que influir. Cuando escribí *El mundo es ancho y ajeno* pensé que no estaría de más si también fuera de Latinoamérica se comprendiera la novela” (1972: 231). En el autor, es constante la preocupación por el lenguaje, ya que la prosa de carácter oralizante predominante en sus dos primeras novelas obedecía al deseo de lograr la identificación de los lectores con su natural forma de expresión. La diferencia entre las dos primeras novelas y la tercera estriba justamente en el público lector a quien se dirige: *EMAA* se pensó para un lector hispanoamericano y, si bien la lengua utilizada por el autor en la novela sigue manteniendo un sustrato andino, ello no dificulta su

lectura y valoración. Por esa razón, la impresión de una lengua fuertemente dialectizada se constata en sus dos primeras novelas y se aligera en la tercera, sin que ello anule la vivacidad de la expresión popular.

Basados en estas reflexiones, podemos concluir que existe, en el pensamiento de Alegría, una sincera preocupación por situarse en una relación de fidelidad lingüística respecto del sentimiento y las particularidades expresivas de los habitantes del norte del Perú. Si bien la prosa de un escritor se guía por el espíritu creador y se distingue por la reelaboración o estetización de los usos de la lengua, sin embargo, en la narrativa de Alegría, existe una inmediata percepción del habla popular. Por ello, se observa una impronta de la dicción lugareña que identifica la lengua con los usos lingüísticos de una población de carácter mestizo que tiene un sustrato andino. Esto es patente básicamente en el registro del habla de los personajes, ya que el narrador extradiegético emplea una norma cercana al registro estándar.

3.3. La mimesis verbal andina: principio organizador de la novelística de Alegría

La concepción, el tono, la temática y la estructuración de la novelística de Alegría se explican en virtud de lo que denominamos la mimesis verbal andina. Este concepto se define como el eje articulador que integra los componentes de la narrativa alegriana y equivale a una macroestructura que gobierna la estructuración tanto de la forma como del contenido de la novelística del autor. Signada por un anclaje en la cultura y la literatura oral andina, la mimesis verbal andina actúa como un principio fundamental de organización que, por su condición estructurante, modela la elaboración de los textos novelísticos de Alegría de acuerdo con la prevalencia de formas de composición narrativa propias de la literatura oral. Esta mimesis se convierte en el signo que distingue el proceso de la fabulación literaria del autor.

La noción de mimesis verbal andina nos permite explicar el valor de los diferentes órdenes que funcionan en la narrativa alegriana y trasciende el sentido tradicional del concepto tal como se ha entendido en los estudios literarios: imitación de la realidad, proceso de creación, reelaboración del referente, ficción de la realidad, etc. Consideramos que la mimesis verbal andina es un concepto operativo que contribuye a un mayor conocimiento de los elementos que integran la novelística alegriana y explica tanto su posicionamiento en el curso de la novela peruana del siglo XX como la modernidad de su propuesta narrativa.

La mimesis verbal andina es un macroconcepto en el que se encuentran articulados varios niveles que singularizan la producción narrativa de Alegría: la tradición oral, la narración popular, el efecto de oralidad, la estructura novelística de la narrativa alegriana y la memoria colectiva. En principio, esta idea de mimesis pone de relieve el papel activo que cumple la tradición oral en el corpus novelístico alegriano, lo que se expresa en las canciones y narraciones orales que el autor recrea, como también mediante la visión del mundo andino que se reproduce en sus páginas. En ese sentido, la función de la tradición oral es fundamental en el corpus alegriano, ya que la confluencia de las canciones y las narraciones orales de procedencia andina revela la centralidad de las formas tradicionales en la concepción novelística del autor y evidencia el valor que tienen para Alegría la cultura y el arte popular. Esta confluencia permite apreciar las tonalidades de la oralidad en la novelística alegriana, lo que se encuentra vinculado con el mundo de la voz y el universo de la sonoridad en la ficción alegriana.

Además, la mimesis verbal andina sitúa en un plano de decisiva prevalencia la condición del narrador popular, cuya función determina en general el estilo y el modo del relato en la novelística alegriana. Este tipo de narrador sirve de modelo al narrador extradiegético en las novelas de Alegría, ya que establece el tono básico y las pautas de

la narración que sigue dicha instancia narrativa cuando tiene a su cargo el relato de los acontecimientos. Concomitante con ello, la novela alegriana instituye un espacio en el que tanto la intervención de los narradores intradieгéticos como el discurso del narrador extradieгético se hallan en permanente relación y vehiculizan la fluidez de la narración.

Desde el punto de vista de la expresión, la mimesis verbal andina tiene una implicancia directa en el plano de la lengua, ya que explica la eficacia que Alegría logra en el plano verbal, lo que, a la vez, se articula con una eficacia literaria. Esta mimesis se asocia con la recreación del castellano andino, con un efecto de oralidad en la prosa alegriana y con la especial modulación del discurso del narrador y de los personajes. Esto se logra mediante la apropiación de los mecanismos lingüísticos del lenguaje popular y la representación de la oralidad en la novelística de Alegría, lo que impera en la letra gracias a la fonetización de la escritura y al ritmo de la palabra hablada.

La mimesis verbal andina también incide en la especial construcción de la novelística de Alegría, ya que la articulación de la tradición con la narración popular y la oralidad andina tiene un carácter determinante en la organización narrativa de la novelística alegriana. Esta sigue un marcado patrón cuentístico y se halla conformada por secuencias aditivas construidas en función a las estrategias que caracterizan al arte creador del narrador popular andino. En esa línea, las formas de la narración popular actúan de modo directo en el diseño estructural de las novelas del autor. Por último, la mimesis verbal andina actúa en el estrato del mundo representado en la novelística alegriana, ya que, mediante el complejo constituido por las formas líricas, las canciones, la música, el propio discurso del narrador extradieгético, los relatos testimoniales y las narraciones historiográficas, se revela la memoria local, regional o nacional en términos de conflicto y tensionalidad. Se puede concluir que la mimesis verbal andina es fundamental en la poética del autor y tiene un alcance global en el diseño de su

novelística, ya que gobierna la articulación y modulación de los diferentes niveles que la conforman.

La modernidad de la novelística alegriana reside en la forma como el género de la novela es impactado tanto por la oralidad andina como por las formas tradicionales de la narración popular, pues estas actúan sobre la novela y la reconfiguran. La mimesis verbal andina, de esta manera, dinamiza el género y lo subvierte imprimiendo en su estructura, modos de narración, estilo y lenguaje, el legado y las formas de expresión literaria propias de la cultura andina. Ello nos lleva a declarar la modernidad de la novelística de Alegría, así como la constitución de un modo de narrar que funda sus raíces en un sentimiento de honda raigambre andina. El proyecto narrativo de Alegría representa un momento epigonal en el ciclo de la novela de la tierra y la afirmación de una literatura alternativa como expresión de una escritura otra frente a los espacios hegemónicos y a las formas canónicas de hacer literatura. Alegría se halla en un lugar de enunciación que lo sitúa en la comarca oral y habla desde allí frente a la ciudad letrada; adosando a su condición de escritor letrado y culto una visión periférica, su discurso afirma una modernidad literaria de matriz andina basada en el arte narrativo que es propio de la cultura popular.

3.3.1. La tradición oral: canciones, cuentos, narraciones testimoniales e historiográficas

La inclusión de relatos de la tradición oral y el registro de poesías populares en la trilogía novelística de Alegría revela la filiación de su narrativa con el sistema literario de la literatura andina. Si bien Alegría se encuentra situado en el espacio de la cultura letrada, su novelística demuestra una profunda adhesión y valoración de la cultura oral andina.

En la novelística alegriana, la poesía y la música se conjugan en un solo propósito artístico y literario, por lo que las poesías que figuran el corpus novelístico alegriano tienen genéricamente una naturaleza lírico-musical y se presentan bajo diversas formas de expresión poética; las consideramos como *canciones*. Las canciones que entonan los personajes comprenden diversas formas como el yaraví, la endecha, la tonada, la copla, el huaino, el vals, la marinera y el carnaval, que desarrollan diversos motivos y representan el genio creador del alma india o mestiza. La inclusión de estas formas poéticas ilustra, de modo especial, la riqueza y la variedad de la música popular.

La novelística alegriana reproduce una muestra significativa del folclor de la costa y de la sierra del norte del Perú a través de expresiones artísticas y musicales que se vinculan con la actividad agraria, la vida de la comunidad, las costumbres tradicionales, las festividades locales, las vivencias y los sentimientos de los indios, la relación de la comunidad con el universo celeste, etc.

Caracterizadas por determinados rasgos formales, métricos, estilísticos y temáticos, la *performance* de las canciones se halla en relación con los sentimientos de los personajes de la novela, quienes están configurados desde el punto de vista vivencial y afectivo, lo que se expresa a través de los motivos tradicionales desarrollados en las canciones que componen o reproducen.

La *performance* lírica se realiza en un contexto especial, que, como ya lo hemos indicado, hace propicia la oportunidad de cantar versos: un paseo por el campo, el cultivo de la tierra, un momento de cierta intimidad, el enfrentamiento con la naturaleza, una reunión familiar, el desarrollo de una festividad, un recorrido procesional, etc. La poesía se canta, tiene un carácter sentimental o festivo, puede entonarse sola o con acompañamiento musical; por momentos, su intención puede llegar a ser crítica y

subversora; igualmente, se halla asociada con expresiones tradicionales como las danzas o la intervención de bandas populares.

El destinatario de las canciones puede tener carácter ficticio, como sucede en la mayoría de los versos, o ser un personaje del mundo representado a quien se alude directamente, como en las coplas del Loco Pierolista en *EMAA*. Los versos pueden referir una experiencia amorosa, como sucede con las poesías de Augusto Maqui, testimoniar el desafío de la vida diaria, como se expresa en el canto de los balseros del Marañón en *LSO*, o revelar las desgracias personales, como ocurre con los comuneros emigrados de Rumi en la citada novela. Las poesías también informan del origen y hazañas de personajes históricos, como sucede con las canciones que se refieren al bandolero Luis Pardo y al aviador Jorge Chávez en *EMAA*.

En cuanto al aspecto formal y versificatorio de las poesías, el metro suele ser variado, al igual que la rima, aunque predomina el verso de arte menor, en particular el verso octosílabo, que es el verso tradicional de la lírica popular hispánica, asimilada por la poesía y la música popular en el Perú; este es el verso predominante en que se encuentra compuesto un buen grupo de las canciones en la novelística alegriana. Cabe precisar que, en su proceso de incorporación en la literatura peruana, las formas métricas de origen hispano ingresaron a formar parte de la poesía popular, lo que explica la asimilación de variados metros y formas versificatorias por parte de la poesía tradicional en el Perú. Todas las formas líricas que reproduce Alegría tienen una génesis popular, como la cuarteta y la copla, de influencia hispánica; la tonada, el carnaval y el huaino, de origen andino; el yaraví, de origen mestizo; y el vals y la marinera, de carácter criollo.

En los textos líricos que aparecen en la novelística alegriana, se pueden apreciar la utilización de variados recursos retóricos que se refieren al plano fónico, léxico,

gramatical y semántico del lenguaje, como las aliteraciones, las onomatopeyas, el animismo, la ironía, las imágenes visuales y auditivas, las sinestesias, el símil y la metáfora. Por otro lado, dada la brevedad o el carácter fragmentario de los textos poéticos, los asuntos que se desarrollan se caracterizan por presentar una condensación semántica.

Consideración especial merecen las composiciones que tienen una clara intención irónica y festiva en el marco de una intencionalidad crítica que busca corroer y cuestionar el sistema de valores representado por el hacendado con el fin de producir un destello de alegría, risa y humor. En estas canciones, se evidencia una clara actitud subversora de parte del enunciador, quien dispone hábilmente de su arte y su genio para poder crear una atmósfera crítica en el mundo representado, como sucede con el Loco Pierolista en *EMAA*.

La poesía puede aparecer entonada solamente, como sucede con los cantos de la pastora Antuca en *LPH* o la copla que cantan los balseros en *LSO* cuando se enfrentan a las aguas del río Marañón. Otras veces, la canción se canta acompañándose el cantor de instrumentos tradicionales, como la antara y el charango, propios de la cultura andina, o bien con instrumentos de origen occidental adoptados por la cultura regional, como la guitarra, el acordeón y el cajón. El efecto musical que producen estos últimos instrumentos es mucho más espectacular debido a su mayor sonoridad e impacto, como sucede, por ejemplo, en el capítulo III de *LSO*, cuando se escucha un impresionante concierto de canciones, que tiene como fondo la ejecución de dichos instrumentos.

Las canciones también se cantan en ambientes de emoción y participación comunitaria, como en las fiestas y bailes de carácter social, tradicional o en festividades patronales que se realizan con bandas populares que tocan música vernacular. En *LSO*, el paso de las pallas contagia al público que sale a las calles a presenciar y aplaudir el

espectáculo; es una colorida escena en la que la danza, los movimientos, el ritmo, el compás y los versos festivos y cargados de humor producen un ambiente de alegría y diversión.

Las formas narrativas que conforman el corpus novelístico alegriano proceden de la literatura oral y tienen una continua aparición en sus páginas. Estas narraciones son cuentos, mitos y leyendas, a los cuales se suman las narraciones testimoniales e historiográficas; todas estas formas, a excepción de la narración historiográfica, se inscriben dentro de la literatura oral andina y amazónica. La presencia de estas formas narrativas demuestra que la novelística de Alegría está marcadamente signada por su filiación con la literatura tradicional y la narración popular. Las formas tradicionales de la literatura oral que Alegría reproduce remiten a un conocimiento compartido que actualiza un acervo común. Los asuntos, temas, motivos, tópicos, personajes, situaciones, etc., que figuran en ellas insertan su novelística en un contexto de cercanía con el mundo representado y con las vivencias del lector.

La apropiación de las formas narrativas de la literatura andina por parte de Alegría se explica de acuerdo con un proceso de reelaboración de las fuentes orales o escritas. Por un lado, la tradición oral se reconfigura en la novelística alegriana, ya que el autor realiza una recreación artística de las narraciones originales. Como nos ofrecen sus testimonios, Alegría conoció directamente una importante muestra de narraciones orales que escuchó en su niñez contadas por narradores populares, por sus familiares cercanos o por los miembros de la comunidad. Por otro lado, una fuente de primera mano fue la lectura de la literatura escrita de la que el autor ofrece importantes testimonios. Sobre la base de estas fuentes primigenias, el autor realizó un proceso de reelaboración gracias a su inventiva personal. Como lo demuestran los estudios que analizan la dinámica que caracteriza a la tradición oral, los textos ingresan en un

proceso de recreación, lo que da lugar a variantes que mantienen los elementos básicos del relato. En este caso, se puede apreciar el procedimiento seguido por Alegría si comparamos sus versiones con otros textos literarios que desarrollan los mismos motivos tratados por el autor. Se trata de narraciones que pertenecen a la literatura oral y que el autor conocía en su entorno vital por boca de los narradores orales. Frente a este material, Alegría tiene varias opciones: seguir fiel a la versión original reproduciéndola tal cual, recrearla con la licencia artística para ofrecer una versión más literaria o reestructurarla conservando solo los aspectos más funcionales de la trama. Sin embargo, no es posible rastrear el proceso de todas las narraciones populares que Alegría registra, ya que podemos asumir que en su novelística hay relatos que son reinención del autor.

En el mundo representado en la novelística alegriana, el cuento cumple varias funciones: es el arte de la palabra por antonomasia, divierte y entretiene a la audiencia, tiene un fin didáctico y educativo, contribuye a cimentar los valores de la comunidad y transmite la memoria popular. En este tipo de relatos, suele predominar un sentido humorístico e irónico que subraya la intención crítica del discurso festivo. El cuento, forma canónica de la cultura andina, pauta sus propios marcos de intelección y comprensión, construye un sentido que el oyente actualiza y establece sus coordenadas de valoración. Conocidos cuentos del corpus alegriano son “El Manchaipuito”, “El origen de los nombres Güeso y Pellejo” y “El zorro y el conejo”.

Un significativo número de narraciones testimoniales figuran en las novelas de Alegría. Estas narraciones se refieren a aspectos biográficos de los personajes, quienes como narradores intradieгéticos, cuentan pasajes de su vida en los diálogos que sostienen con otros protagonistas. La narración testimonial puede ser realizada mediante el narrador extradieгético (en tercera persona) o mediante el discurso del propio protagonista (en primera persona). Dos ejemplos de la narración testimonial

corresponden a las historias de “el Riero”, en el capítulo XVIII de *LSO*, y la historia de Manco, en el capítulo X de *EMAA*. Estas narraciones permiten conocer el derrotero de los personajes y los acontecimientos significativos de su trayectoria personal, en particular, sus desgracias y desdichas, etc. Generalmente breves, cada narración sitúa al personaje en el plano de la experiencia concreta y en un orden vivencial.

La narración historiográfica comprende la exposición de hechos del pasado histórico en el discurso del narrador omnisciente. Estas narraciones abordan asuntos de importancia extratextual y se relacionan con episodios que acontecieron en la historia republicana. Destaca en estos relatos un notable grado de referencialidad respecto de la historia real que le sirve de fuente. En *EMAA*, figura un ejemplo de este tipo de narración: la matanza de los indios cashibos por la expedición punitiva, que se basa en la realidad histórica y el mundo referencial. Los hechos son relatados con la finalidad de despertar la conciencia del lector respecto del sufrimiento y la injusticia que experimenta el otro en la historia del Perú; demuestran, en otro plano, el punto de vista del autor sobre la lucha por la reivindicación popular.

3.3.2. El mimetismo verbal: la representación de la oralidad

En la novelística de Alegría, el narrador utiliza mecanismos propios de la oralidad con los cuales busca reproducir la entonación de los personajes, los elementos prosódicos del habla regional, así como la modulación y los matices de la palabra hablada. Por ello, en sus páginas, predomina una fuerte impresión auditiva que se expresa en el habla y los diálogos de los personajes y, en parte, en el registro de la voz autorial de las novelas. En ese sentido, para Alegría, la escritura no anula la naturalidad de la voz, sino, más bien, testimonia y vivifica la expresión popular.

Los recursos que manifiestan la huella de la oralidad en la prosa de Alegría comprenden variadas marcas de carácter fonético, lexical, frasal, gramatical y estilístico,

además de las formas literarias ancladas en la tradición. Todos estos procedimientos denotan un marcado interés del autor por tratar de lograr un efecto auditivo en su prosa y privilegian la dominancia de la oralidad sobre la escritura¹⁰³.

En el plano fonético, la novelística alegriana reproduce rasgos lingüísticos que son signos característicos del dialecto y de la lengua regional, que comprenden el desplazamiento del acento, trueques de vocales y de consonantes, unión de vocales, elisión de consonantes, sonidos aspirados y fenómenos fonéticos especiales que afectan la estructura de la palabra como prótesis, aféresis y apócope, analizados por Escobar (1993) y Maticorena (2009 y 2010)¹⁰⁴. En un diálogo entre Arturo y Lucinda sobre el desafío de cruzar el río Marañón, el balsero de Calemar le dice: “–Cómo no dejuro... Si quieres vamonós. Las sogas tan güenas para los e la jalca. Yo lo paso balsiando.... Vamonós, chiná” (LSO: 35). En la glosa, observamos muestras del cambio de posición del acento (“vamonós” [vámonos], “chiná” [china]), trueques de vocales (“balsiando” [balseando]) y de consonantes (“güenas” [buenas], “dejuro” [te juro]); además, se producen procedimientos usuales en el dialecto local como las aféresis (“e” [de], “tan” [están]).

Las prótesis, apócope, elisiones, aspiraciones y junturas de vocales se presentan frecuentemente en la parla de los personajes alegrianos. En uno de los momentos más

¹⁰³ En su propuesta de análisis literario que desarrolla en su libro *La partida inconclusa* (1970), Alberto Escobar explica que uno de los niveles del estudio del texto literario es el estrato sonoro, que no solamente se puede apreciar en la poesía lírica, sino también en otros géneros literarios. En relación con el plano de la sonoridad de la novelística de Alegría, sostiene: “Mientras estudiaba *La serpiente de oro*, tuve la permanente sensación de que en una serie de pasos del libro se podía escuchar, sí, no leer sino escuchar, el rumor del Marañón o la doméstica sinfonía del trajín cotidiano de Calemar. Años más tarde, Margot Arce me confió que don Tomás Navarro solía ponderar la dimensión sonora de esa novela, y que en este nivel de realización percibía una de las cualidades más altas del texto de Alegría” (2003: 110).

¹⁰⁴ Al respecto, entre las observaciones que realiza Escobar (1993) sobre las características lingüísticas del lenguaje utilizado por Alegría en LSO, el crítico subraya la natural deformación fónica de las palabras como un recurso usual en el habla de los balseros de Calemar. V. *La serpiente de oro o el río de la vida*. Cf. pp. 83-104. Las particularidades fonéticas que caracterizan al lenguaje alegriano también son estudiadas por Maticorena (2009 y 2010). V. *Ciro Alegría y la Amazonía peruana*. Cf. pp. 34-45; y *El castellano amazónico del Perú*. Cf. pp. 50-111.

dramáticos de *LSO*, Arturo le aconseja a su hermano Rogelio que tenga cuidado con la corriente del río: “–No, hom..., la corriente tiarrastra... pue lao allá es juerte y te mete po dentre las peñas y las chorreras...” (*LSO*: 81). Las palabras de Arturo evidencian la presencia de apócope (“hom” [hombre]), “po” [por]), prótesis (“dentre” [entre]) y junturas de vocales (“tiarrastra” [te arrastra]). La juntura de vocales es rasgo lingüístico usual en el dialecto de Calemar. Arturo le hace una recomendación a Landauro sobre el problema que él y su hermano Rogelio tuvieron con los guardias: “Si vienen, tihaces el sordo. Aunque se maten gritando ni tiasomas” (*LSO*: 46). En la cita, se producen ejemplos de este fenómeno: “tihaces” [te haces] y “tiasomas” [te asomas].

Por otro lado, en un diálogo sobre el enfrentamiento con los policías, doña Dorotea les aconseja a los hermanos Arturo y Rogelio tener cuidado; la respuesta del primero es: “–Sí, pué, muy fregaos son...” (*LSO*: 41). Se puede apreciar un rasgo típico del lenguaje lugareño: la elisión de la “s” y de la “d” intervocálica (“pué” [pues], “fregaos” [fregados]). La aspiración es un fenómeno que también se registra en la novelística alegriana, como se puede observar en las exclamaciones de Arturo cuando se encuentra frente a la zona más difícil del río Marañón: “–¡Juerte, hom!... ¡Lescaleraaaaaa!...” (*LSO*: 77).

En la prosa alegriana también son predominantes las onomatopeyas, las aliteraciones y los alargamientos vocálicos y silábicos, que revelan las sonoridades existentes en el universo alegriano. En las interjecciones con las que doña Mariana Chiguala se ríe de la suerte del puma “azul”, se puede apreciar aspectos de la entonación lugareña (Marticorena, 2011): “–Jajajá... jijijí... jajajá... já... já...” (*LSO*: 126). La entonación revela un matiz de burla en las palabras del alférez Chumpi cuando se dispone capturar vivos o muertos a los hermanos Celedonios: “Conque Culebrón por aquí ¿no?... Conque Culebrón por allá ¿no?... ¡Ja, ja, ja, ja, ja, ja!...” (*LPH*: 194).

En la narración “El zorro y el conejo”, Amadeo Illas reproduce algunas onomatopeyas: el zorro cuando movía las lapas, estas sonaban: “trac, tarac, trac, tarac...”; en su afán de silbar como un zoral, el zorro silbaba: “fliu, fliu, fliu...”; una perdiz lo sorprendió silbándole: “pi, pi, pi, pi...” (*EMAA*: 4549-450). La voz ululante de los canes ovejeros de Simón Robles resuena en la noche andina: “Guau..., guau... guauuuuuu...” (*LPH*: 121). Mirando al cielo, los niños de Rumi imploran a la Luna: “Luna, Lunaaaa / dame tunaaaa...” (*EMAA*: 48). En la oscuridad de la noche, los comuneros alientan a los perros para proteger a sus rebaños: “–Echaleéé..., échale, échale, échaleééé”, “–Puma, puma, pumaaa...”, “–Zorro, zorro, zorrooooo” (*LPH*: 147). Las oraciones que se elevan por las almas de los difuntos de Calemar son reproducidas por la voz autorial como se perciben auditivamente: “Ooouunnnm.... ouunnn... oooooouunnn... oumm... ounn... ounn... oooooouunnnmm... ooounnnnnnm... ounn... ooounnnnm... ouunnnnn...aameeeéénnnm” (*LSO*: 93).

Estos procedimientos nos permiten apreciar las sonoridades propias del mundo alegriano, las cadencias que presentea el diálogo, el ritmo entrecortado en el discurso de los personajes, la modulación al hablar, la entonación con que se relatan los hechos y los diversos matices de la narración. Estos recursos se suelen presentar básicamente en el discurso de los personajes de extracción india o mestiza. En los personajes de otra condición social y económica, como el hacendado o los profesionales liberales, por ejemplo, predomina en su discurso un registro que corresponde a los usos formales. Con relación a la voz autorial, su presencia es bastante limitada, ya que su registro pertenece a la lengua formal.

En el plano lexical, la novelística alegriana informa sobre el uso de expresiones específicas del discurso oral, como hipocorísticos y apelaciones, a los que se suman las derivaciones y un vocabulario que registra arcaísmos, regionalismos y quechuismos.

Igualmente, en la prosa alegriana, se reproducen ejemplos de dichos, refranes y sentencias que forman parte del lenguaje proverbial de las comunidades locales. Todos estos procedimientos contribuyen a la representación del mundo alegriano en términos de verosimilitud.

Podemos observar los hipocorísticos que corresponden a algunos nombres propios de los personajes del valle de Calemar en *LSO*: el viejo Matías Romero es llamado “don Matish”; los vallinos se refieren al ingeniero don Osvaldo Martínez como “don Oschwa”; por otro lado, Rogelio es llamado “el Roge”; en forma similar don Encarnación es “el Encarna” y Florinda, “la Flori”. Estas últimas formas nos llevan a puntualizar un recurso usual en la prosa alegriana que se refiere a la presentación de los personajes con el artículo: “el Arturo”, “la Lucinda”, “el Pancho”, “el Simón Robles”, “el Timoteo”, procedimiento que tiene su origen en la lengua oral. Por otro lado, las apelaciones también circunscriben la designación en el plano de la oralidad; así los habitantes de Calemar son llamados por Lucas Vilca “los cholos del Marañón” (*LSO*: 9) y, en la novelística alegriana, las jóvenes son llamadas “chinas” y, en general, los vallinos y comuneros son denominados “cristianos”.

Los diminutivos y los aumentativos, al igual que la morfología con variantes afectivas y de intensificación, abundan en las páginas de la novelística alegriana, lo cual acerca la lectura al oído lugareño y a su peculiar universo verbal. Martina implora a los gendarmes a fin de que no se lo lleven al ejército a su esposo Mateo: “—No lo lleven, taititos, ¿qué será e nosotrus? Taititos, por las santas llagas de Nuestro Señor dejenló...” (*LPH*: 142). Al acabar la sequía que había castigado a la comunidad, Simón Robles se dirige a la perra Wanka diciéndole: “—Wanka, Wanquita... Has güelto como la lluvia güena...” (*LPH*: 275). El viejo Matías destaca la valentía de su hijo Arturo: “... es un balserote de cuenta” (*LPH*: 69). La derivación en los nombres propios se puede observar

en la presentación de las jóvenes de Calemar que hace Lucas Vilca: “Yo solo quiero decirles que la buenamoza Lucinda hace buen juego con la Florinda, y la Hormecinda, y la Orfelinda, y la Herlinda, y todas las chinas...” (*LSO*: 47).

Otros aspectos de la derivación se pueden observar cuando don Matías refiere que hacía “tiempunque” que no había una enorme crecida del río (*LSO*: 17); y cuando en alusión a episodios dramáticos que se vivieron en Calemar, el viejo Matías exclama: “¡Juasucristazo! Con decile que vimos también puma azul...” (*LSO*: 138). Igual recurso derivativo se registra en la siguiente expresión referida a la búsqueda de Arturo y Rogelio por parte de los gendarmes: “–Nuay, se jugaron hace tiempazo” (*LSO*: 47); y en la alusión a la calificación con que es conocido “el Riero”: “...Si dicen que soy un gran matadorazo...” (*LSO*: 163).

Debemos señalar que un léxico del fondo histórico de la lengua regional, conformado por quechuismos, arcaísmos y regionalismos, figura en el discurso de la voz autorial como en el diálogo de los personajes y remite a una memoria local de los usos lingüísticos empleados en la sierra norteña. Antiguos quechuismos incorporados al caudal del castellano son, por ejemplo, alco, achupalla, antara, cashua, chacra, checo, chirimoya, huaino, ichu, guarapo, jalca, oca, ojota, quinua, soroche, taita, etc. También se pueden apreciar en la novelística alegriana ejemplos de arcaísmos del castellano: cair, entón, haiga, mesma, naidés, vaiga, vide. En esa misma dirección, se encuentra las interjecciones utilizadas por los personajes como acau, alalau, array, catay, guá, guapi y velay, expresiones que proceden de la oralidad popular.

En el plano gramatical, se puede apreciar el voseo en el trato entre los personajes; por ejemplo, en una conversación entre Arturo y Lucinda, esta le dice: “–Y vos tías güelto mentiroso...” (*LSO*: 28). Además, la sintaxis yuxtapuesta, cortada y

fragmentada es un rasgo que tipifica al lenguaje oral y es de aparición constante en la intervención de los personajes alegrianos. Por ejemplo, comentando un plato de comida que ofrece una vendedora, Lucinda dice: “–A ver, señora, este cuye ha sío agüelo dejuero..., chichita pa asentalo...” (*LSO*: 31). Igualmente, un forastero que llega a Calemar enfermo se queja: “–Toy muy mal... me duele adentro... dejuero llega yel mal onde mi corazón...” (*LSO*: 113).

Esta particular sintaxis denota una deuda de la narración con la palabra hablada, lo que el autor consigue con bastante acierto. Las narraciones, los diálogos, los cuentos y los testimonios de los personajes siguen una estructura oracional propia del discurso oral en la que el orden de los elementos sintácticos se sujeta al interés del protagonista para destacar aquellos aspectos o hechos cuya focalización es mayor. En una reflexión sobre la valentía de los balseros de Calemar, el viejo Matías dice: “–Güena, homs... ya, ya... El rio nues pameyer miedua los varones... Güena, homs, güena...” (*LSO*: 166). En la glosa, se observan elementos introductores del discurso que tienen un carácter fático y que están gramaticalizados, a lo que sigue como núcleo el comentario que realiza el personaje; el cierre comprende la reiteración de los mismos elementos gramaticalizados. Similar estructura se registra cuando Arturo y Rogelio conversan sobre el arrojio de los balseros del Marañón: “–Ba, hom... Yo te pensaba güenazo. Vamos nomá... Sí pasamos, hom...” (*LSO*: 75), “–Vamos nomá, hom... Pareso semos balseros... Vmos, hom...” (*LSO*: 76).

Entre otras características gramaticales, se observa el uso de “onde” en lugar de “donde”; por ejemplo, cuando los gendarmes le solicitan a Mateo su constancia del servicio militar le preguntan: “–¿Ónde está tu libreta?” (*LPH*: 142). También tiene valor de “adonde”, tal como figura en la explicación que hace Matía Romero sobre una enorme crecida del Marañón en la que “dos balsas questaban más abajon, en el

varadero, sacadas aun sitio onde no llegó lagua” (*LSO*: 17). Escobar (1993) distingue el uso de “onde” con valor de la preposición “a”; una muestra de este empleo figura en la aclaración que hace Simón Robles sobre el tratamiento que se le debe dar al rey Salomón: “Poque ondel rey hay que decile: ‘Su Majestá’” (*LPH*: 181).

Otra particularidad desde el punto de vista gramatical es la reiteración de formas nominales y verbales. Con voz tierna, Damián señalaba a su perro: “Mañu, mañu” (*LPH*: 138). La voz autorial refiere la “fortuna” del supbrefecto don Fernán Frías: “Entre demanda y demanda, y multa y multa, amén del ‘sueldito’ don Fernán tenía ya un montón de soles....” (*LPH*: 191); luego de una de sus incursiones, el alférez Chumpi le pide a sus guardias: “–Piquen, piquen” (*LPH*: 196); el indio Mashe implora al hacendado don Cipriano: “–Recibanós, patroncito, recibanós...” (*LPH*: 215). Mientras Rogelio cruza el río Marañón de una orilla a otra, se escuchan frases de aliento: “Los señores del lotro lao le gritaban: ‘tira, tira cholito’... Y nosotros que tamién gritábamos: ¡dala, dale!... Y la mama tamién: ‘¡dale, Rogito, dale, pué, hijito, tienes que golver!’...” (*LSO*: 21).

En el plano estilístico, la novelística alegriana evidencia un amplio repertorio de recursos retóricos que se emplean en las narraciones, diálogos, descripciones, cuentos y canciones. La ironía, la hipérbole, la metáfora, el símil, la sinestesia y el animismo son recursos constantes al igual que las imágenes auditivas, olfativas y cromáticas.

La ironía y la hipérbole prevalecen en el discurso crítico y festivo, un rasgo estudiado por Terrones (2010). La voz autorial nos relata que, en el tiempo en que la viruela azotó a la comunidad de Rumi, una comunera sufrió la enfermedad y, debido al estado en que quedó su rostro, “ganó el apodo de Panal” (*EMAA*: 39). El poeta popular conocido como el Loco Pierolista se caracterizaba por componer versos que criticaban

el poder terrateniente, por lo que “había ingresado ochenta y cuatro veces a la cárcel” (EMAA: 323). Este poder es representado por el hacendado Amenábar, quien entabla juicio a la comunidad de Rumi para quedarse con sus tierras; la voz autorial lo presenta en los siguientes términos: “Don Álvaro Amenábar y Roldán, señor de Umay, dueño de vidas y haciendas en veinte leguas a la redonda” (EMAA: 178). Como se puede apreciar, ambos procedimientos actúan como recursos primordiales en la caricaturización y la burla.

Al describir al río Marañón, el personaje Lucas Vilca transmite la experiencia del vallino en relación con la fuerza que caracteriza al río: “Por donde el Marañón rompe la cordillera en un voluntarioso afán de avance, la sierra peruana tiene una bravura de puma acosado” (LSO: 9). En esa misma línea, el personaje refiere las sensaciones de carácter visual, auditivo y olfativo que conectan al hombre de Calemar con el Marañón: “Cuando el río carga, brama contra las peñas invadiendo la amplitud de las playas y cubriendo el pedrerío. Corre burbujeando, rugiendo en las torrenteras y recodos, ondulando en los espacios llanos, untuosos y ocreos de limo fecundo, en cuyo acre hedor descubre el instinto rudas potencialidades germinales” (LSO: 9). Los recursos expresivos que se conjugan en el registro del narrador personaje son la metáfora, el animismo y la sinestesia, con los que hace compartir al lector su experiencia sensorial del mundo del Marañón.

Con una similar finalidad, las palabras de Lucas Vilca nos informan la impresión auditiva asociada al paisaje natural de Calemar: “Centenares de pájaros, ebrios de vida cantan a la sombra de la floresta” (LSO: 12); en ese escenario, donde hay gramalotales destinados a engordar a los caballos, “[l]a luz refulge en los lomos lustrosos y las venas pletóricas les dibujan ramales en las piernas. Cada relincho es un himno de júbilo” (LSO: 12). En el universo de Calemar, la impresión auditiva puede adquirir dimensiones

mayores: “Los tremendos cielos invernales desatan broncas tormentas que desploman y muerden las pendientes de las cordilleras y van a dar, ahondando aún más los pliegues de la tierra, a nuestro Marañón” (*LSO*: 10).

En la novelística de Alegría, la voz se halla por encima de la letra, no es la letra el signo que gobierna al discurso hablado; por el contrario, en la escritura, la voz se vale de la palabra gráfica para instaurar y pautar la lectura, pues la oralidad se convierte en un medio que gobierna al soporte escrito y se impone a su representación gráfica. En este caso, no es la escritura lo que moldea a la expresión vocal, sino, todo lo contrario, es el efecto fónico lo que pauta el goce estético y la celebración de la lectura, y, a la vez, actúa como el medio que rige el proceso de intelección del lector.

De este modo, el predominio de lo auditivo sobre lo visual se impregna con una huella de autenticidad en la representación de la voz del otro, pues la presencia dominante de lo oral contribuye a forjar una imagen real del mundo andino y mestizo que se pone en evidencia en la tensión con que la letra reproduce su voz. En ese sentido, la narrativa alegriana se inserta en el proyecto de la literatura latinoamericana de la transculturación que busca reproducir en la escritura artística los valores y sentimientos propios del sistema de expresión lingüístico y literario de los pueblos periféricos del continente.

Esta prevalencia del elemento fónico que prima sobre lo visual pauta las bases para la representación de la comarca oral, que tiene en la voz el sustento de su cultura y de su historia. Así, por medio de la escritura, lo visual no solo codifica la oralidad sino que, a la vez que la incorpora en su soporte, hace sentir lo auditivo y adhiere su poder al signo gráfico; de esta forma, la escritura misma se pone en tensión para expresar el poder y la vitalidad de la oralidad. La narrativa de Alegría ficcionaliza la oralidad, pero

no traiciona su esencia vital. Cabe precisar que el efecto de oralidad es fundamental para transmitir la visión del mundo del otro marginal, cuya voz se impregna en la prosa artística. Desde nuestra posición, en el proyecto novelístico alegriano, no hay una “impostación” de la voz, sino un intento de reproducción de la oralidad andina mediante la utilización de los procedimientos descritos que ponen en tensión la escritura literaria canónica. Esta especial condición de la prosa de Alegría sitúa a su narrativa entre los primeros antecedentes de la narrativa de la transculturación que se desarrolla en la literatura latinoamericana y que es estudiada por Ángel Rama (1982).

3.3.3. La narración popular: modelación y estructuración de la novelística alegriana

Las novelas de Alegría tienen un diseño estructural que se encuentra definido en forma directa por la influencia de la narración oral. Se puede afirmar que existe una estrecha relación entre la literatura oral y el diseño narrativo de la novelística alegriana. En el corpus alegriano, al respecto, se observa la predominancia de relatos orales que pautan la organización global de las novelas y que adquieren un valor funcional dentro de ellas. En la perspectiva de Cornejo Polar (1980), esta particularidad es un rasgo importante de la novela indigenista, lo que demuestra el impacto de las formas narrativas tradicionales en la estructura y composición del género de la novela. Por otro lado, en la línea de Rama (1982), se revela el poder de la oralidad para subvertir dicho género e imponerse sobre un producto letrado en el que ejerce un efecto transcultural.

Tanto *LSO* como *LPH* presentan un similar diseño general, caracterizado por el predominio de secuencias aditivas estructuradas por la narración oral (Cornejo Polar, 1967 y 1975; Escobar, 1993). *EMAA* se concibe como una empresa de mayor ambición narrativa que trasciende el diseño de las dos primeras novelas sin llegar a perder los elementos de la oralidad que sustentan la trilogía novelística de Alegría. En la tercera

novela, se ahonda en una estructura narrativa más compleja que se articula con otros principios de organización interna, a diferencia del diseño aditivo predominante en las dos primeras. Por otro lado, en la tercera novela de Alegría, figuran elementos míticos que ofrecen una perspectiva diferente de mundo respecto de la conciencia histórica (Cornejo Polar, 1980).

LSO nació de la ampliación de un cuento titulado *La balsa*, que el autor escribió para una revista, pero que fue rechazada por su extensión. Más adelante, el autor introdujo nuevos elementos narrativos en el texto y del cuento inicial surgió su primera novela. Podemos subrayar la importancia de este proceso, ya que, dado el diseño general de la novela, se puede afirmar que Alegría siguió el modelo del cuento para componer *LSO*. Una atenta lectura de la novela demuestra que la huella del relato corto sirve de base a la composición del texto, lo que inclusive se percibe en el título mismo de los capítulos de la novela, que proponen una unidad temática y una organización interna cerrada (Zubizarreta, 1991).

Es interesante esta característica compositiva, ya que Alegría se vale del cuento para organizar la estructura de la novela, a tal punto de que *LSO* presenta una secuencia de narraciones breves que pueden asumirse como relatos independientes (Escobar, 1993). En ese sentido, los capítulos de la novela aparecen como secciones autónomas que desarrollan episodios diversos de la vida del hombre del Maraón. Como explica Ricardo Silva-Santisteban (2004), lo que le da unidad a la novela es el río, que se convierte en el eje que articula las escenas que se relatan en el texto.

Alegría diseña la estructura de la novela sobre la base de la narración corta, que actúa como un modelo constructor de la historia de los balseros. Esta impresión se confirma cuando se analiza cada capítulo de la novela y se observa que se halla escrito

bajo la forma de estampas, cuentos, leyendas, narración testimonial, mitos, etc., aspecto de la narrativa alegriana estudiado por Cornejo Polar (1975) y Zubizarreta (1991). En tal sentido, en *LSO*, hay una predominante dependencia de la estructura de la novela respecto de formas narrativas populares, lo que evidencia una organización interna que se halla pautada por la acumulación de relatos que sigue la técnica de la suma aditiva de narraciones, recurso que es propio de la literatura oral.

LPH mantiene, igualmente, una secuencia aditiva de episodios que responden a la acumulación de historias que caracteriza a la fabulación oral (Cornejo Polar, 1967). Los capítulos están compuestos como narraciones construidas en forma cerrada y tienen un sentido de independencia temática (Normad Sparks, 1955). Al igual que en *LSO*, los títulos de los capítulos también remiten a hechos contados para referir episodios concretos de la narración general y refuerzan la imagen de una novela cuyo contenido se hilvana en una sucesión lineal y cronológica.

En la novela, la narración de la vida de los canes ovejeros integrada a los episodios referidos a la familia Robles y el trance que viven hombres y animales en el desarrollo de la sequía le otorgan unidad global al hilo narrativo. Como tendencia general de sus dos primeras novelas, las historias de *LPH* se pueden leer como narraciones con valor autónomo sin que ello afecte el sentido de la novela. Tanto en *LSO* como en *LPH*, prevalece el modelo del relato corto, en la modalidad de formas narrativas populares, como eje de la composición.

Si bien la tercera novela de Alegría, *EMAA*, concibe un proyecto de mayor alcance narrativo que representa el logro de la novela total, su forma y contenido conservan los elementos generales de la narración oral que sustentan la obra narrativa del autor. La historia central de la novela es el problema de la expoliación de las tierras

de la comunidad de Rumi debido a la ambición del hacendado Álvaro Amenábar. Esta novela se articula sobre la base de mecanismos que crean el suspenso narrativo y mantienen la atención del lector a lo largo de la historia. Las interpolaciones que se introducen en la trama tienen por propósito lograr un efecto sobre el lector y, además, sirven para presentar las historias particulares de los personajes con el fin de conocer su derrotero. La creación del suspenso mediante estrategias de diversificación narrativa es uno de los procedimientos que Alegría admiraba en los narradores orales, por lo que *EMAA* sigue los lineamientos del arte narrativo popular. Como lo ha demostrado la crítica literaria, el diseño de *EMAA* se complejiza como propuesta narrativa, pues incluye ramificaciones, retardamientos de la tensión narrativa e historias paralelas referidas a los principales personajes que luego se integran en la trama novelesca (Escajadillo, 1983).

En *EMAA*, el tono general que preside la novela, las historias orales, los cuentos, las leyendas, las narraciones testimoniales e historiográficas que incluye, el estilo y el modo de contar están pautados por mecanismos de la tradición oral. Una clara muestra de la pauta oral que preside la novelística alegriana es el capítulo I, donde se agolpan una diversidad de historias que permiten conocer el destino de la comunidad de Rumi y de sus personajes más representativos. De igual modo, la novela ofrece narraciones independientes insertas en la mayoría de los capítulos que rompen la linealidad secuencial o la continuidad temática como en sus dos anteriores novelas. Estas narraciones se encargan de relatar episodios referentes a la vida de personajes que son claves en el desarrollo de la diégesis. En otro plano, la tercera novela de Alegría responde a un esfuerzo totalizador y de mayor alcance en relación con las dos primeras; ligada a la oralidad, mediante elementos de formalización narrativa y estrategias discursivas, *EMAA* es el signo de una modernidad periférica, donde la novela como

género canónico es impactada por la visión de la marginalidad y por los modos de decir de la otredad.

3.3.4. La memoria colectiva en la novelística alegriana

La mimesis verbal andina permite conocer las representaciones y el imaginario colectivo de los pueblos que sufren la injusticia, la explotación y la violencia, lo cual subraya el carácter acusatorio de la memoria popular frente a la imposición de la historia oficial, que omite, obvia y margina la visión de los pueblos sometidos al poder hegemónico. Desde la perspectiva de Alegría, la ficción tiene capacidad para ofrecer la perspectiva crítica de los colectivos que pugnan con las representaciones oficiales para cuestionar el discurso que trata de legitimar la dominación y presentarla como parte de una relación natural. En la novelística alegriana, se proyecta la memoria colectiva mediante la ficción. Esta particularidad afirma el poder de la ficción para interpelar el discurso oficial y proponer la visión otra, aquella que corresponde a la visión de los “vencidos” y que se contrapone a la historia elaborada por el aparato del poder en el Perú. Por ello, la mimesis verbal andina apuesta por la otra historia y exige una mirada crítica de los actos de represión, violencia y exterminio que se cometieron en contra de los pueblos del país.

La novelística alegriana ofrece importantes informaciones referentes a hechos históricos que forman parte de la memoria colectiva de la costa y de la sierra del norte, así como sobre sucesos acaecidos en la región amazónica. Se trata del recuerdo de acontecimientos que se remontan a un momento pretérito o a sucesos de un tiempo relativamente reciente o que son contemporáneos al tiempo de la escritura de la novela y que se caracterizan por la fractura y la tensión histórica. Alegría recrea episodios que se localizan en los siglos XIX y XX, así como también nos informa de sucesos que se

remontan al periodo colonial o que pertenecen a un tiempo mítico. Accedemos a estos acontecimientos mediante las referencias que nos ofrece el narrador extradiegético, dada su condición de omnisciencia y su disposición informativa como narrador de los hechos. Por otro lado, las narraciones testimoniales que relatan los propios protagonistas de las novelas nos ofrecen diversas informaciones sobre su trance personal, la historia de la comunidad, el impacto que les produce su éxodo a la selva, etc. En la novelística alegriana, las historias orales expresan la memoria del sujeto marginal, que adquiere una función predominante en la diégesis y tiene una importancia decisiva para conocer el imaginario local. En las evocaciones de los personajes, se actualizan imágenes que se asocian con la violencia, la injusticia, el sufrimiento, la explotación y la muerte. Las canciones entonadas por los protagonistas, el propio discurso de la instancia narrativa, los relatos testimoniales de los personajes y las narraciones historiográficas articulan la tradición oral con la memoria colectiva y funden la palabra con la historia.

Además de un tiempo histórico, existe también en la novelística alegriana la memoria de un tiempo mítico, como se puede apreciar en *EMAA*. Este tiempo se pierde en la intemporalidad y lo podemos observar cuando Benito Castro interpela a los comuneros sobre la pervivencia de un legado mítico, que hace remontar el origen de la comunidad de Rumi a los tiempos de los cóndores. Esta misma referencia se aprecia en el recuerdo del viejo Chauqui en el sentido de que “antes todo era comunidad”. Como lo explica Espino (2010b), la tercera novela de Alegría contrapone dos periodos opuestos en la historia de los pueblos amerindios referidos a un periodo anterior a la llegada de los españoles y al tiempo inaugurado por la conquista.

En la narración testimonial del viejo Chauqui, las informaciones refieren la existencia de un derecho natural sobre las tierras por parte de los campesinos, mucho antes de la imposición del derecho escrito, de la ley positiva de la cultura occidental. Es

un periodo que se relaciona con el código y la axiología que proceden de los ancestros y que, en el universo de la ficción, constituye un legado permanente y vigente. Esta misma memoria es consciente del surgimiento de las haciendas y de su propiedad excluyente que, amparándose en la ley, impone la expoliación de las tierras. Es una imposición que se basa en el abuso y la amenaza, práctica muy usual durante el proceso de expansión territorial de las haciendas del Perú. Correlativo con estos hechos, la perspectiva de las novelas de Alegría hace una apelación directa a la conciencia nacional sobre la injusticia que prevalece en el mundo andino y cuya expresión más evidente es el abuso del poder de la tierra. El autor, como lo señala en sus testimonios, tenía un conocimiento directo de la realidad de la costa y de la sierra del norte, donde existía el régimen de las haciendas con sus mecanismos de explotación y de sometimiento de los indios.

Conjuntamente con la memoria cuya narrativa se focaliza en la apropiación de las tierras, el predominio de la injusticia, el carácter funesto de la ley y del derecho, y el abuso del terrateniente, varios episodios relatados por el narrador extradiegético y la información historiográfica que también nos brinda se refieren a otros hechos recientes de la historia nacional y que se presentan como momentos cruciales marcados por la violencia y la muerte, como la conquista de la selva y la explotación del caucho. De igual modo, la evocación de la revolución de Atusparia como una acción heroica proyecta en el imaginario andino la posibilidad de una vuelta a un orden de cosas perdido y la vigencia de una justicia igualitaria que la memoria quiere recuperar. La novelística de Alegría enfatiza el fenómeno del bandolerismo y sus proyecciones como alternativa viable frente al abuso del poder en el mundo andino. Este tipo de violencia toma como modelo el legado de Luis Pardo, que se difunde en la historia local mediante la canción popular.

Podemos observar también que la novelística alegriana articula su discurso con otros episodios del drama nacional, como la guerra con Chile, hecho histórico del que ofrece su percepción en las comunidades locales del norte del Perú. La realidad contemporánea a la escritura de la trilogía novelística de Alegría se halla, asimismo, en la referencia sobre acontecimientos de la modernidad y sobre hazañas de personajes históricos, como la protagonizada por Jorge Chávez.

3.4. Conclusiones parciales

La novelística alegriana tiene un origen vivencial y experiencial que se desarrolla a partir de su cercanía con el mundo andino y la vida de las comunidades. En su proceso formativo, el espacio letrado en que se desenvuelve el autor le permite afirmar su conocimiento del arte narrativo; por otro lado, su acercamiento a las expresiones de la literatura tradicional lo lleva a valorar lo popular y lo andino. En ese curso, el autor desarrolla su visión crítica de la realidad del país mediante la asunción de una literatura comprometida y de función social. La singularidad de la novelística alegriana reside en lo que denominamos mimesis verbal andina, que explica el tono, la temática y la estructuración de las novelas del autor. La mimesis verbal andina es una macroestructura que articula los componentes de la narrativa de Alegría y gobierna la estructuración de forma y contenido de su novelística. Mediante este principio organizador, se puede apreciar la función de la tradición oral, el mimetismo del lenguaje, la importancia de la memoria local y la construcción y modulación de la estructura narrativa de sus novelas.

En la prosa alegriana, el funcionamiento de la oralidad se observa en la utilización de un registro lingüístico que actualiza la lengua viva y dialectal del habla andina y mestiza de la sierra norteña; lo auditivo también se expresa en la inclusión de

formas musicales y géneros de la narración popular. El narrador popular es el modelo del narrador alegriano, ya que se homologa con el narrador extaradiegtico, quien actúa como un narrador oral, adopta su estilo y modo de contar. En esa línea, los narradores orales contribuyen a la eficacia del relato en la trilogía novelística alegriana. Correlativo a la intervención del narrador oral, se hallan las estrategias narrativas y la variedad de recursos empleados por el autor para contar las historias y cuyo objetivo es lograr una interacción con el auditorio, quien, más allá de cumplir un rol receptivo, adquiere un papel activo y dinamiza la narración. El diseño estructural de la narrativa de Alegría sigue un patrón cuentístico; este rasgo establece una estrecha relación entre la novelística alegriana y el modelo de la narración popular. Este diseño incide en la naturaleza aditiva de la novelística alegriana, a lo que se suma un notable despliegue de técnicas y procedimientos narrativos. La mimesis verbal andina le asigna un lugar especial a la memoria colectiva, que nos ofrece la historia otra desde la visión del sujeto marginal sobre la injusticia, el sufrimiento y la explotación.

CAPÍTULO IV

MIMESIS VERBAL ANDINA Y TRADICIÓN ORAL: CANCIONES, MÚSICA, NARRACIONES ORALES Y MEMORIA COLECTIVA EN LA NOVELÍSTICA DE CIRO ALEGRÍA

En este capítulo, se analiza el funcionamiento de la mimesis verbal andina como principio que organiza la novelística alegriana. En ese sentido, existe una unidad artística que preside las tonalidades representadas en dicho corpus, lo que se expresa en la música y las canciones, la palabra hablada en el discurso del narrador y de los personajes, la prosa oralizante, la dominancia de formas literarias propias de la tradición oral, el rol estructurante del relato oral y la relación entre la tradición oral y la memoria colectiva. La investigación se centra en la huella auditiva del corpus alegriano, que se vincula con los géneros musicales de las tradiciones regionales y la valoración de las formas de la narración oral. Se demuestra que la música y la canción popular andina instituyen el marco en que se desarrollan la vida de los balseros, las labores del campo y el mundo cotidiano de los comuneros. Estas sonoridades conectan la novelística alegriana con el sistema literario andino. Esta identificación con la literatura andina cobra mayor dimensión en las narraciones orales y testimoniales que refieren la visión de la vida colectiva y del sujeto marginal. Destacan las estrategias narrativas que forman parte del relato oral que utilizan el narrador extaredigético y los narradores intradigéticos inspirados en el narrador popular. La mimesis verbal andina se articula con la memoria colectiva desde cuya perspectiva se conocen acontecimientos de la vida nacional, representados en forma sesgada por la historia oficial, que ponen de manifiesto el sentido crítico y acusatorio de la narrativa del autor.

4.1. La función de la mimesis verbal andina

La mimesis verbal andina tiene una especial relevancia en la definición de la novelística alegriana, lo que se puede apreciar en diferentes planos. En principio, la mimesis se encarga de modular el ritmo y la tonalidad de la prosa alegriana. En tal sentido, existen en la novelística alegriana mecanismos de expresión verbal que revelan marcas de la oralidad que se observan en el discurso de la voz autorial y en el diálogo que sostienen los personajes. Este carácter oralizante de la narrativa del autor determina un fluir constante de la palabra hablada que pone de relieve la centralidad de la voz y posiciona la supremacía del discurso oral sobre la letra.

En segundo lugar, la mimesis verbal andina afirma la dominancia de la literatura oral en la novelística alegriana, lo que se halla en la misma dirección de lo anterior. Esto se expresa en su importante filiación con formas tradicionales de la literatura andina, como canciones y narraciones que desempeñan un rol fundamental en el corpus alegriano. Con relación a la reproducción de los géneros musicales de la región del norte, este registro se articula con la intención del autor de ofrecer una variedad de formas musicales que permiten conocer la forma de vida, costumbres, vivencias y trances de los pobladores del valle andino y del espacio ribereño, a la vez que revelan un universo musical y sonoro que es propio del mundo andino. Por otro lado, las narraciones orales que el corpus alegriano recrea, como cuentos, leyendas y mitos, cumplen una función estructurante en el diseño de las novelas del autor, ya que determinan su organización formal y orden básico. En un plano general, la configuración de las novelas de Alegría se opera en estrecha relación con las formas de la oralidad popular que actúan también en forma decisiva como un modelador de la narración que se realiza por parte del narrador extradiegético. De este modo, la instancia narrativa se halla homologada al narrador oral.

Igualmente, esta valoración de la narración oral no es gratuita, ya que dicha condición, además de definir el estatuto del narrador extradiegético, se identifica con las estrategias y los procedimientos narrativos que distinguen al relato popular. Al apropiarse con sabiduría de estos recursos para escribir sus novelas, el autor reconoce su pertinencia y utilidad en su poética del arte narrativo. Se trata de la instrumentalización del relato oral y de sus estrategias de narrar para modelar la novela y ejercer sobre ella un efecto transculturante.

En una tercera dimensión, la mimesis verbal andina se relaciona con la existencia de un sentido crítico y acusatorio en la novelística de Alegría. Ello se expresa en la presencia de narraciones testimoniales que se refieren a la perspectiva del sujeto marginal y que operan en relación con la memoria de la comunidad. Son narraciones que ofrecen la visión del otro y de la cultura marginal y que adscriben el discurso de Alegría en el proyecto programático del indigenismo de dar a conocer la historia de los personajes excluidos y marginados. Correlativo a la memoria que nos transmiten los sujetos marginales, la mimesis verbal andina también realiza esta función crítica cuestionando el modo como se ha construido la historia oficial, caracterizada por obviar en forma sistemática acontecimientos funestos que enfrentaron las colectividades de nuestro país y cuyo conocimiento y enjuiciamiento la novelística de Alegría se empeña en revelar. De este modo, la tradición oral se articula con la memoria colectiva mediante la referencia a hechos importantes como la guerra con Chile, las revoluciones indígenas, la explotación y la conquista de la selva, el bandolerismo y la violencia social. En tal sentido, la mimesis verbal andina posiciona la novelística de Alegría como un discurso que interpela a la historia oficial con el fin de conocer la historia otra, mediante la cual se revela la injusticia, el abuso, la marginación y la violencia que se perpetraron en contra de los pueblos del Ande y de la Amazonía.

4.2. Géneros musicales y cartografía regional

La mimesis verbal andina estructura la novelística de Alegría y actúa de manera decisiva en el plano de la sonoridad, mediante la poesía, la canción y la música; tanto el efecto oralizante de prosa como las narraciones orales y las estrategias narrativas cumplen con dicho propósito. Por ello, hay una tonalidad en forma permanente en la novelística alegriana y una estrecha relación entre la música y las narraciones orales que confluyen en ella; ambas modalidades de expresión literaria concurren discursivamente en la novelística alegriana y logran el efecto acústico deseado en la prosa del autor.

La poesía y la música intervienen en la modulación del corpus alegriano mediante la diversidad de sus tonalidades, lo cual imprime un efecto estético a la sonoridad representada en dicho corpus. Esta sonoridad es un complejo fónico que comprende las melodías asociadas con cada género musical; las modulaciones, cadencias y ritmos de las canciones; las vibraciones, acordes, compases y notas de los instrumentos musicales; y las propias voces de los cantores. En las novelas de Alegría, la presencia de canciones de variados géneros musicales tiene una permanente expresión que no obedece a un fin ornamental, pues no es un elemento gratuito: su función es mantener la oralidad en el corpus alegriano con el fin afirmar la unidad estructural de la novelística alegriana que reposa en la dimensión acústica y en los medios que la actualizan. Por ello, la continua resonancia de la mimesis verbal andina en las novelas del autor nos sitúa en un universo de sonoridades, ritmos y tonalidades. Desde esta perspectiva, el componente fónico, que reside en las diferentes tonalidades y en los ecos musicales, pauta la organización de la novelística del autor.

La especial ubicación geográfica de Huamachuco le permitió a Alegría conocer los diferentes géneros musicales procedentes de otras áreas o regiones musicales.

Huamachuco se halla en una zona de altura en La Libertad¹⁰⁵, cerca del río Marañón, próximo al valle andino y de la zona costera. Su ubicación lo convierte en un espacio que se encuentra conectado con zonas de intercambio comercial y económico, y propicia una interacción artística y cultural con otros pueblos. No solamente la música tradicional del norte, sino también otras formas musicales concurrían entonces en dicho lugar. Por otro lado, los fenómenos de migración, que se produjeron debido a razones sociales y económicas, contribuyeron a la difusión de los géneros musicales en la región de Huamachuco, así como también su difusión en la Amazonía durante la época del caucho¹⁰⁶. Conjuntamente con el huaino, el carnaval, el yaraví, las tonadas y las danzas vernaculares de la sierra norteña, figuran en la novelística alegriana la marinera, género musical vinculado al espacio urbano, y el vals, expresión musical que tiene su origen en el universo citadino. El corpus alegriano permite apreciar el desplazamiento de los géneros musicales y el contacto cultural entre la costa, la sierra y la selva a través de la música.

Este desplazamiento de los géneros musicales que ingresan a otras áreas regionales explica la razón por la cual en la novelística alegriana se dan cita diferentes estilos y formas musicales. Esta diversidad de registros musicales demuestra, igualmente, el conocimiento de los cancioneros regionales de parte de Alegría y la

¹⁰⁵ El *Atlas departamental del Perú* ofrece la siguiente referencia sobre la variada expresión artística y el rico folclor tradicional de La Libertad: “Desde la costa pacífica hasta las altas montañas, los libertesños cultivan [...] sus capacidades artísticas a través del canto, la danza, la representación teatral, las artes plásticas y la literatura oral y escrita. Cada provincia de La Libertad posee interesantes danzas, cuyos argumentos y significados nos recuerdan que estamos frente a un arte de representación teatral que integra música, canto, danza y personajes, como se hacía en los tiempos prehispánicos. [...]. Entre las danzas más importantes se encuentran: Incaicos, Moros y Cristianos, Pallas, Ingas, Diablos, Payluchos, Huanquillas, Amicos, Huanchacos, Pielas Rojas, Negritos, Carpinteros, Chacareros, Gitanos, Zorrillos, Canasteros, Cóndores y Turkos” (2003, Vol. 6: 97).

¹⁰⁶ Sobre la influencia de tradiciones musicales y el desplazamiento de los géneros musicales por la región de la Amazonía, Izquierdo Ríos sostiene que “nuestra región amazónica ha recibido y recibe influencia musical, fundamentalmente de nuestro pueblo andino”; en concreto, el periodo del caucho y las vías de comunicación son un factor decisivo: “[...] antes y en el apogeo del caucho, las humanas migraciones andinas llevaban a ella sus músicas, cantos y bailes; corriente que va en aumento, ahora, con la apertura de carreteras y vías aéreas. Es decir, se está efectuando ya una poderosa relación mutua entre la Costa, la Sierra y la Selva, las grandes regiones geográficas del país” (1975: 91-92).

valoración de la tradición musical andina en su narrativa. Mediante la inclusión de estos géneros musicales en su narrativa, el autor realiza una importante cartografía de las canciones, danzas, instrumentos y tonalidades que concurren en la región de Huamachuco. Este diálogo entre diversas tradiciones regionales remarca la pluralidad de la música en la novelística alegriana.

En su novelística, Alegría elabora una cartografía de la música de la sierra, pues, en sus páginas, se cantan coplas, huainos, yaravíes, carnavales y tonadas; además, figuran bailes y danzas típicas del folclor andino, como la cashua, el silulo y la danza de las pallas; a ellos se suman la marinera y el vals, géneros de música provenientes del espacio urbano. Por otro lado, el autor menciona instrumentos musicales usuales en la tradición andina y sus respectivas sonoridades, como la guitarra, el acordeón, el bombo, el cajón, la quena, la antara, la flauta, etc. El registro de estos géneros musicales nos instala en el contexto de Alegría, a la vez que nos trasmite su experiencia en relación con la música que se escuchaba y las canciones que se cantaban en la región de La Libertad en las primeras décadas del siglo XX. Muy atento al arte musical, se puede observar que el autor realiza una exploración de la música de los pueblos andinos del norte e identifica sus diferentes matices expresivos.

Las canciones que incluye el autor son variantes del cancionero regional y tienen, por lo general, un carácter fragmentario; desde el punto de vista formal presentan diversas estructuras métricas, con predominio del verso octosílabo. Estilísticamente, emplean la ironía, el paralelismo, el símil, la metáfora, el animismo y el símbolo, entre otros procedimientos discursivos. El contenido temático que se desarrolla varía según sea la forma musical empleada y el tono que se quiere expresar; los matices musicales se relacionan con la tristeza, la soledad, la alegría, la sensualidad, el sentimiento amoroso, el humor y la crítica festiva. Se puede apreciar dos aspectos

claves que se hallan como trasfondo en la referencia a la música norteña en la novelística de Alegría: por un lado, se demuestra la apropiación andina del verso castellano, ya que las formas hispanas, como la copla y el romance, en octosílabo, que pertenecen a la poesía popular, ingresan a ser reelaborados de acuerdo con la temática y el tono propio del universo andino; por otro lado, se observa también el arraigo de formas de raíz indígena en el verso castellano que se sirven de la forma hispana para expresar las vivencias y sentimientos propios del hombre andino. Con relación a este punto, se debe destacar que las formas de la canción popular son producto del encuentro de las dos culturas, que tienen sus respectivas tradiciones; esta particularidad pone en evidencia la transculturación literaria operada en el campo de la poesía y de la música, ya que las formas líricas y musicales de la literatura hispánica se adaptan y reelaboran de acuerdo con la tradición de la cultura andina.

En su novelística, Alegría reproduce muestras de los siguientes géneros musicales: la copla, el huaino, el yaraví, el carnaval, el vals y la marinera, cada uno de los cuales tiene su propia tonalidad expresiva. A ellos se suman los versos que son cantados durante el desfile de las pallas. El carácter fragmentario en la presentación de estos géneros musicales en la narrativa alegriana no impide conocer la función que cumplen en ella. Centrándonos solamente en el corpus alegriano, se puede observar que la copla¹⁰⁷ expresa sentimientos de alegría y se usa con una intención irónica y crítica;

¹⁰⁷ De origen hispánico, la copla ingresó a formar parte de la poesía y de la canción popular. Arturo Corcuera nos explica que en las coplas “se conjugan el humor, la sátira, la malicia popular y la burla”; además, “[e]l despecho, la ironía, el doble sentido son los ingredientes que les dan sabor y gracia”; en ellas, “suele hacerse alusiones a familiares, amigos, autoridades o amores de desengaño o de traición, cuando no prohibidos o descarados”. Esta particularidad explica el carácter punzante del contenido de las coplas que se cantan en el norte del Perú. Por otro lado, de acuerdo con el tono que emplean y el asunto que desarrollan, las coplas presentan diferentes clases: “Las hay jocosas, románticas, piropeadoras, pícaras, burlonas, atrevidas, melancólicas, amatorias, conyugales, de desplante y desafío, de cortejo y de decepción. No están ausentes las de corte político. De sus dardos mordaces no se escapan las autoridades de la Iglesia. Hay las que combinan voces quechuas con modismos de la región, y las que desconocen el rigor de la métrica y la rima, con mucho de improvisación, de irreverencia, de transgresión a los convencionalismos sociales” (2009: 7).

por otro lado, el huaino¹⁰⁸ se canta en momentos de diversión; otro género musical que figura en la novelística alegriana es el carnaval¹⁰⁹, baile grupal que está vinculado con la fiesta local; igualmente, podemos apreciar el yaraví¹¹⁰, canto triste ligado al sentimiento amoroso de los personajes alegrianos; el vals¹¹¹, tipo de música cuyos motivos se relacionan, por definición, con el amor, el desengaño y la soledad, desarrolla temas del pasado reciente o de carácter histórico en el corpus alegriano; a ellos se suma un

¹⁰⁸ Raúl Romero analiza la popularidad del huaino, su naturaleza lírico-musical, su estructura y la temática que desarrolla: “El huaino es el género musical más popular en los Andes y se refiere tanto a la música como al baile correspondiente. Se pueden oír huainos cantados por campesinos en las más distintas áreas rurales, pero también en los pueblos mestizos más grandes y urbanizados. [...]. Puede consistir en una sola sección (llamémosle parte A) o en dos secciones relacionadas no-contrastantes (AB). En cualquier caso, la estrofa se repite varias veces, cada una con un verso diferente. El huaino mestizo suele concluir con una sección llamada fuga, que puede ser más enérgica y tener textos diferentes. La sección de se repite a voluntad, hasta el final de la canción. El huaino no es solo una canción y un baile: también es una forma de poesía popular. Sus textos son sentimentales, con un uso intenso de la metáfora. Hablan de amor apasionado, de la familia, de nostalgia, de humor, de política y del lugar de origen. La mayoría de ellos, sin embargo, son de naturaleza amorosa. En este caso, el poema a menudo usa alegorías recurrentes al amado o amada, relacionándolo con aves, flores u otros elementos de la naturaleza. Además, alude a una relación que ha sido interrumpida o terminada por fuerzas desconocidas” (2004: 62).

¹⁰⁹ José María Arguedas enfatiza el arraigo del carnaval en los diferentes pueblos del Perú: “El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos [...] tiene sus danzas y su música propia. Y es la más hermosa música de todo el folklore peruano. Debe tener un origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la toca es universal: el pinkullu y la tinya. El mestizo toca el carnaval en guitarra” (2012, T. 1: 354). Tomando como referencia el carnaval de Cajamarca, el *Atlas departamental del Perú* señala el contenido que desarrollan las letras de las canciones: “Sus ejes centrales son la burla, el chiste, la broma, el sarcasmo y el cuestionamiento de aquellas autoridades o personajes que han transgredido o alterado el orden social. Éstos se convierten en motivo principal de las coplas que serán cantadas o recitadas por las comparsas al compás de las ‘cashuas’, con el acompañamiento de guitarra y tambor” (2003, Vol. 11: 94). Arturo Corcuera menciona el objetivo que consiguen la poesía y la música en la fiesta del carnaval: “Los carnavales cumplen una función de catarsis, deshogo y disipación, liberan inhibiciones y represiones mediante el canto de las coplas y las danzas” (2009: 7).

¹¹⁰ El yaraví es un género lírico mestizo que se desarrolló a partir de la forma quechua “jaray arawí” descrito como “canción del amor doliente”. Antonio Cornejo Polar subraya su origen indígena y su carácter poético y musical: “[...] el yaraví surge de una matriz indígena prehispánica, aunque no haya consenso acerca del tipo concreto de poesía que le da origen y aunque, de otra parte, esté comprobado su temprano mestizamiento y resulte verosímil la influencia de la poesía española culta de su tiempo. [...] el cultivo del yaraví supone la revalorización y uso de una tradición poética nativa [...] el yaraví se inscribe dentro del sistema de la literatura popular [...]. El carácter popular del yaraví está definido, a todas luces, por su ancestro indígena, [...] por su condición de poesía para ser cantada, por realizarse en sus instancias de creación, recreación y consumo como ‘poesía tradicional’, y por la masiva y persistente audiencia que le brindaron las clases media y baja, especialmente en el sur, como se comprueba por la cuantiosa presencia de este género en los cancioneros de la época” (1981: 88-89).

¹¹¹ Nacido hacia fines del siglo XIX, conjugando aportes de la jota, la mazurca y el vals vienés, el vals criollo es uno de los géneros más representativos de la música peruana. El *Atlas departamental del Perú* menciona las variantes que presenta dicho género musical: “El vals, cultivado como parte de la música criolla, adquiere en el Perú diversos estilos. Uno es el limeño, alegre y jaranero, otro es el vals más lento y romántico, y un tercero, muy importante en la cultura peruana, es el vals provinciano, compuesto principalmente por los compositores norteños; estilo en el que se destacan giros melódicos y formas de adornar el canto muy especiales derivados de la estética norteña o andina” (2003, Vol. 6: 180).

conocido género de la música nacional, la marinera¹¹², que expresa alegría y aborda el tema amoroso. Finalmente, figuran los versos cantados durante el desfile de las pallas, que tienen un carácter festivo y pícaro. Los registros que hace Alegría corresponden a espacios geográficos diferentes, ya que se refieren a la vida de los comuneros o a los desplazamientos de los personajes hacia otros escenarios debido fundamentalmente a la migración o al destierro; por lo que en su novelística se configura un mapa de la música que incluye la costa, la sierra y la selva.

4.3. Cantores y poetas

En la novelística de Alegría, figuran personajes que son presentados como cultivadores de la poesía, de la música y del canto. Expresando su arte, componen poesías, cantan las canciones que componen o entonan canciones que forman parte de la tradición popular. En los dos primeros casos, se trata de poesías de inspiración vivencial y, en el tercero, de poesías de origen anónimo que los personajes han aprendido en la comunidad.

El poeta y el cantor son cultores del arte de la creación poética y representan el talento creativo de los indios y mestizos que pertenecen al universo alegriano. El mundo interior, en particular el aspecto sentimental, es asunto preferido de las canciones de los artistas populares, al igual que la vida en comunidad o los trances que enfrentan cuando

¹¹² La marinera es un género musical muy popular en el Perú cuyo cultivo se puede apreciar en la costa y la sierra. El *Atlas departamental del Perú* explica los tipos de marinera y sus principales elementos: “Es posible observar dos formas fundamentales de marinera. Una, la limeña que proviene de la zamacueca, a la que se reconoce como “canto de jarana”, con sus propias reglas, respetando la forma general de marinera, resbalosa y fuga. En la marinera limeña tiene fundamental importancia el aporte de los descendientes africanos y su trabajo literario sobre los versos de procedencia española: cuartetas octosilábicas, seguidillas –de cinco y siete sílabas– que se desarrollan en contrapunto y que definen en buena medida la coreografía del baile de pareja. Otra forma de marinera, la conocida como norteña, proviene del baile de tierra, baile de pareja con pañuelos, expresión popular de canto y baile distinta a los bailes de salón y cuya estructura tiene aparte de la introducción instrumental, dos partes melódicas fundamentales que se repiten, separadas por una copla recitada en el intermedio. En este caso, la música suele ejecutarla una banda de metales. En las regiones andinas, una marinera cuya estructura es similar a la marinera norteña, va seguida de un huayno o pandilla. La marinera de la costa es un baile de pareja libre, independiente [...] en tanto que en los Andes se desarrolla un tipo de marinera colectiva” (2003, Vol. 6: 99).

se alejan de ella. Con una fina expresión y especial sensibilidad para el canto, las voces de los cultores nos transmiten la emoción del alma andina, las galas de su arte y el sentir de la palabra poética. Instrumentos tradicionales, como la antara y la quena, o adaptados de la cultura hispánica, como instrumentos de cuerda y de percusión suelen acompañar el canto de los personajes.

Escenas bucólicas del campo, reuniones familiares o espacios públicos permiten apreciar el talento creativo de los personajes alegrianos. Por ejemplo, en *LPH*, los tiernos cantos de Antuca tienen como espacio natural la belleza del campo en el que ella se encuentra con sus ovejas durante un atardecer. En *LSO*, Arturo participa de una fiesta y canta canciones de la tradición lugareña y que él dedica a Lucinda para conquistar su amor. Igualmente, una emotiva escena de *LSO* nos presenta el desfile de las pallas en cuyo marco sobresalen versos de humor que cantan los integrantes de la banda que acompañan el espectáculo. En *EMAA*, Augusto Maqui, de quien el narrador extradiegético nos dice que “sabía trovar”, compone poesías y canta bellos versos de amor dedicados a su querida Margarita. En forma similar, en *LPH*, el pastor Pancho compone versos y canta sus canciones acompañado de instrumentos musicales de origen tradicional como la antara, además de saber cultivar el arte del relato popular.

En general, las letras de huainos, carnavales, valeses, marineras y yaravíes que figuran en el corpus alegriano tienen un origen anónimo, a excepción de los versos de Augusto Maqui y las coplas del Loco Pierolista que pertenecen a su “autoría”, y actúan como un testimonio vivo de la memoria artística del pueblo. De todos los personajes de Alegría que cultivan el arte de la poesía, se puede apreciar a un creador popular con singulares dotes artísticas: el Loco Pierolista, personaje de *EMAA*, quien conjuntamente con el joven llamado “Letrao” formaba “la pareja de personajes curiosos del pueblo” (*EMAA*: 278). El Loco Pierolista se diferencia de los otros cultores literarios del corpus

alegriano en que tiene una posición contestataria y de respuesta frente al orden imperante, encarna el discurso festivo y enarbola un mensaje crítico en sus poesías. Es un personaje situado en el campo de la marginalidad social, lo cual, sin embargo, no anula su poder de creación, sino que, por el contrario, atiza sus vivencias y acusaciones. El Loco Pierolista se convierte en la voz periférica que, con tintes de humor y jocosidad, se burla del orden impuesto por el poder y denuncia sus abusos.

4.4. El corpus musical

Las canciones que figuran en *LSO* resumen el estilo de vida de los habitantes del río Marañón, constituyen reflexiones sobre la experiencia del balsero, testimonian sus acciones y revelan las características de la existencia del vallino. Además, condensan un sentido del mundo y reproducen la experiencia de los hombres en el contexto cotidiano y se caracterizan por su humor, especial gracia y tono jocoso.

Los balseros que habitan en las riberas del Marañón siempre tienen algo que decir, una emoción que expresar y un sentimiento que cantar. Para ello, se valen de la copla, el huaino, la marinera y la canción popular. La poesía y la música son el marco en que se desenvuelve una parte importante de la vida cotidiana de los balseros y acompañan las reuniones familiares y las fiestas lugareñas. Los instrumentos musicales cuya ejecución matizan las reuniones son la guitarra, el bombo¹¹³, la flauta, el arpa, el violín y el acordeón; las melodías que brotan de ellos contribuyen al regocijo y a la alegría de los personajes del valle de Calemar.

¹¹³ En el “Vocabulario” preparado por Alegría que figura al final de *LSO*, el bombo se conoce también como “caja”, término regional del léxico norteño; “cajero” se refiere a la persona que lo toca.

Las canciones que figuran en *LPH* son cantadas por Antuca¹¹⁴, niña pastora de doce años, para acompañarse en sus labores en el campo. Ella intepreta tres canciones: dos tonadas se refieren a elementos de la cosmovisión andina y la tercera revela un sentido jocoso; vale decir, mantienen elementos característicos de la canción andina. En mayor proporción que las dos anteriores novelas, *EMAA* ofrece una importante muestra de la música regional que se expresa a través de diversas formas de composición poética y musical, que dan a conocer la intensidad del sentimiento indígena.

Las canciones que conforman el corpus narrativo de la tercera novela de Alegría traducen las vivencias de los personajes en diversas situaciones de la vida cotidiana, tanto en escenas de la vida comunal como en momentos propios de su derrotero o trance personal. Son diversos los motivos que desarrollan las canciones; así, se aborda el asunto amoroso, en que se revela el tono íntimo del alma indígena; los versos también celebran la gracia y la alegría de los protagonistas en el concierto de la diversión local; además, el contenido de algunas poesías se refieren al culto religioso local y remiten a hechos del universo andino en el que se conjugan lo misterioso y lo sobrenatural.

Un marcado tono de melancolía subyace en las canciones entonadas por los personajes que se hallan alejados del terruño y transmiten su particular condición de migrantes con un aire de queja y dolor. La añoranza que se apodera de los comuneros instala en ellos la necesidad del recuerdo, lo que se traduce en canciones marcadas por la nostalgia. La evocación de hechos importantes de la memoria local e histórica tiene, asimismo, su expresión en la canción popular que se difunde por los confines del universo regional impulsada por la fuerza de la tradición y de la música local. Además de canciones referidas al amor, a la nostalgia, al culto religioso, a hechos y personajes

¹¹⁴ En la lengua familiar de la sierra, Antuca es el hipocorístico de Antonia. El uso de esta forma de nombramiento tiene por finalidad acercar al lector a una atmósfera vivencial.

históricos, también figuran coplas de contenido festivo entonadas en el seno de la comparsa local. A ellas se suman los versos satíricos de intención burlesca y crítica que subrayan el poder de la imaginación artística y su carácter subversor frente a las instancias de la oficialidad del país que amparan la explotación y el abuso.

4.4.1. La poesía y la música en el valle de Calemar

Las primeras páginas de *LSO* presentan al lector el contexto de la vida de los balseros que habitan en las orillas del río Marañón con el fin de informarle sobre el marco general en el que se desarrollará la historia. El pueblo en el que transcurre la historia es el valle de Calemar y sus personajes, llamados en forma general balseros, protagonizan aventuras y hazañas que forman parte de las acciones diarias de la vida local. En ese universo, enfrentarse a la feroz correntada del río es un desafío constante que el hombre debe encarar como parte de su existencia diaria.

En el universo representado en la novelística alegriana, la copla es la expresión del canto popular. En *LSO*, la copla es la forma tradicional que se emplea para dar a conocer las vivencias de los balseros que habitan en el mundo del Marañón. Es un canto que entonan los vallinos en diversos momentos de su vida cotidiana y expresa la experiencia vital del hombre de Calemar. Una de las coplas de *LSO* aparece en el capítulo I, titulado “El río, los hombres y las balsas”. Se trata de un canto que adquiere un especial significado en el curso de la novela, ya que representa la tenaz lucha entre el hombre del valle y la furia del Marañón. Su aparición en el primer capítulo de la novela se convierte en elemento que cifra el tono general en el que transcurre la relación entre el hombre y la naturaleza. En su condición de narrador¹¹⁵, Lucas Vilca comenta esta

¹¹⁵ Como explica Cornejo Polar (2004) en relación con la identidad del narrador en *LSO*, Lucas Vilca es, a la vez, narrador y personaje. Su desdoblamiento se actualiza mediante la primera persona del singular (“yo”) y la primera persona del plural (“nosotros”). A estas dos formas se suma un tercer narrador, que asume la onmiscencia y se expresa en tercera persona del singular.

especial relación: “Ya sabemos de la lucha con él y es antiguo el cantar en el que tomamos sabor al riesgo” (*LSO*: 12).

El cantar dice¹¹⁶:

Río Marañón, déjame pasar:
eres duro y fuerte,
no tienes perdón.
Río Marañón, tengo que pasar:
tú tienes tus aguas
yo mi corazón (*LSO*: 12).

El texto de la canción¹¹⁷ se conforma de versos endecasílabos y hexasílabos distribuidos en dos secciones que aluden al enfrentamiento entre el balsero y el enorme río. Es importante destacar la contraposición que se establece, ya que, si bien el poder material lo representa el río, los hombres tienen por su parte la fuerza de su interior, es decir, el coraje y la valentía. Esta contraposición es el signo que predomina en el curso de la novela, ya que los balseros solo disponen del río como un medio a través del cual se comunican con otros pueblos o caseríos, además de ser parte constitutiva de su mundo y de sus experiencias.

¹¹⁶ La ya referida carta que le escribe el padre de Alegría al escritor en diciembre de 1936 contiene importantes referencias sobre canciones y danzas de la región de Huamachuco. El padre del novelista menciona versos de una copla del lugar con similar estructura a la que cantan los balseros del Marañón, pero que desarrolla un contenido amoroso: “Río Marañón, déjame pasar, / que mi pirguachana ya se va a ausentar... / Río caudaloso, deja tu rigor, / quítame la vida; pero no mi amor”. También cita versos que se cantan en festividades locales: “Señoritas i señoras, / subirán a su balconee, / subirán a su balconee; / si quieren oír cantaree / los versitos del halconee, / los versitos del halconeeeee”. Otros versos que cita son cantados por las mujeres lugareñas en su labor diaria y abordan el tema del amor: “A la orilla del río / estoi lavando, / i en mi querido cholo... que / estoi pensando”. V. *Mucha suerte con harto palo*. Cf. pp. 174-178.

¹¹⁷ En el capítulo *Narración amazónica* del libro *El sol de los jaguares* (1979), editado por Dora Varona, Alegría reproduce coplas cantadas por los lugareños que tienen similar estructura y parecido esquema rítmico a las que entonan los balseros de Calear. Son canciones que revelan diferentes situaciones en que se encuentran los lugareños en el universo amazónico. Algunos de los versos dicen: “Los ríos son mis caminos, / los ríos son mi querer... / son amigos y enemigos, / surcarlos es mi placer”, “Río, río caudaloso, / río, déjame pasar. / Ahí vienen los indios bravos / y ellos me quierern matar...”, “Río, río caudaloso, / río, déjame pasar. / En mi casa mis hijos / no se cansan de guardar...”, “Río, río caudaloso, / río, cesa tu rigor / quítame la vida, / pero déjame mi amor...” (1979: 111-112).

La copla que comentamos es reveladora de los contrastes que existen en el mundo del Maraón, escenario que representa grandes desafíos para el hombre del valle calemarino. Como lo dice el narrador, “la vida siempre triunfa. El hombre es igual al río, profundo y con sus reveses, pero voluntarioso siempre” (*LSO*: 12). La voluntad y el arrojo son cualidades que distinguen a los balseros de Calemar, como sucede, por ejemplo, en el “Relato del cholo Arturo”.

En un estudio sobre la poesía y el canto en las sociedades orales primigenias, Bowra (1984) sostiene que su función es lograr la afirmación del hombre en el medio en que se desenvuelve la vida colectiva. El canto le proporciona a la colectividad “una defensa que verdaderamente necesita”. Sin el canto, los hombres no podrían enfrentar las peripecias que encuentran en su mundo:

A través del canto reúnen fuerzas para afrontar su lucha por la vida y mantienen el espíritu y la energía totalmente alertas. Por encima de todo es un arte y produce lo que todo arte produce siempre en aquellos que lo practican con amor y devoción, es decir, les permite asimilar la experiencia con toda su alma y, en consecuencia, colmar una necesidad que ni la acción ni el pensamiento satisfacen por completo. Por último, como todo arte verdadero, aumenta el deseo y fortalece la capacidad de vivir. El canto, después de todo, reivindica el derecho a ser considerado una forma de encantamiento, pues, a través de sus palabras, los hombres que de otro modo podrían ceder ante lo hostil de las circunstancias, reaniman sus poderes de antaño o descubren nuevos poderes que se agitan en ellos y por los cuales la vida se nutre, se renueva y gana en plenitud (1984: 299).

Esta reflexión se puede aplicar al sentido de arrojo y valentía que se expresa en la copla que cantan los balseros de Calemar, porque dicho canto afirma en ellos el valor de la lucha contra el río y la naturaleza, enfrentamiento que los fortalece. De este modo, la copla cifra la experiencia del valle y codifica el significado que tiene la lucha diaria de los hombres del Maraón.

La experiencia personal y las vivencias de los protagonistas de la novela se traducen en el contenido de las coplas, lo organizan y lo estructuran. En las coplas, se

resume la vida de Calemar en sus más variadas oscilaciones. Por ejemplo, a propósito de un mal trance que le tocó vivir, Rogelio evoca una canción cuyo contenido se relaciona con dicho momento: “El Roge echaba un verso con el cual se consoló en el pueblo de Cajabamba, cierta vez en que fue zarandeado en una pelea desigual y quedó en soledad y con la indumentaria faltosa” (*LSO*: 72).

La copla que entona dice:

Balsero calemarino,
forastero en tierra ajena,
Pobrecito forastero,
poncho al hombro y sin sombrero (*LSO*: 72).

Desde la perspectiva del cantar, los versos, expresados en un tono lastimero, tratan de consolar el drama del balsero. Se divide en dos partes: en la primera, se hace referencia al encontrarse en tierra ajena como un contexto general y, en la segunda, al resultado de una situación de adversidad vivida por el personaje, desenlace consecuente de la condición anterior. Entonada en la propia voz del protagonista, la copla alude a las amargas experiencias que viven las personas cuando se encuentran fuera de su lugar de origen. La condensación semántica de los versos puntualiza un fluir en términos de causalidad cuya consecuencia se enuncia en la parte final del texto.

El diminutivo apreciativo en “pobrecito” cumple la función de expresar compadecimiento por la situación personal que vive el balsero. Este sentimiento se hace aún más intenso en el último verso de la copla, que subraya la circunstancia particular del protagonista al referirse al balsero que ha perdido el sombrero, parte importante de su atuendo personal y objeto característico de la usanza tradicional. En forma metonímica, esta carencia simboliza el trance en que se encuentra el forastero al hallarse en tierra ajena. De este modo, el protagonista al hacer suyo el canto acepta su derrota.

El capítulo III de *LSO*, titulado “Lucindas y Florindas”, nos permiten valorar el sentido que adquieren la música y la poesía, la fiesta y el baile, y el amor y la alegría para los vallinos de Calemar. En este capítulo, el narrador evoca la fiesta en la que Arturo y Lucinda, pareja de jóvenes calemarinos, se conocen e inician una relación amorosa. Ambos personajes van a una fiesta en Shicún y llegan en un momento en el que suenan “golpes de bombo y gemidos de flauta” (*LSO*: 26). El narrador nos dice que, en ese instante, “se precisa un rasgueo de guitarras y voces que entonan marineras pícaras” (*LSO*: 26). Una de esas marineras comienza con los siguientes versos: “Al subir las escaleras / te vi las medias azules” (*LSO*: 26).

Llama la atención este pasaje por la información que proporciona el discurso del narrador, ya que conocemos del ambiente de alegría y diversión en que se va a desarrollar la historia amorosa de Arturo y Lucinda; por otro lado, podemos apreciar el sentido de la música en relación con los instrumentos que amenizan la reunión, lo que tendrá un registro permanente en el curso de la novela, así como el tono pícaro de las canciones que anuncian el marco con que se contará esta singular historia.

Como en todo caserío o pueblo del interior del Perú, la música cumple un rol fundamental en el contexto de la diversión. En ese sentido, las canciones del repertorio vernacular acompañadas de sus respectivos instrumentos de ejecución contribuyen a dotar de alegría y vivacidad a las fiestas locales, donde el baile traduce el encanto del movimiento corporal y su sensualidad. Estos aspectos se pueden observar en el pasaje que comentamos.

La sensualidad de Lucinda reluce en la fiesta, pues, a decir del narrador, es “un primor” y está “dando vueltas como un piruro, hila que hila el son cadencioso de las

danzas” (LSO: 28). El narrador destaca la habilidad de los personajes en tocar los instrumentos musicales que acompañan a la fiesta:

Hay dos indios cajeros, con sus bombos y flautas, y un cojo que toca el acordeón y canta. Los indios, a través de sus lloronas cañas de saúco y sus parches que son el eco de truenos lejanos, vuelcan a la pieza las cashuas de la altura. Cuando se cansan entra el del acordeón con las chiquitas poblanas. El gusano del fuelle se retuerce sobre el muñón almohadillado, jadeando un gangoso acompañamiento al canto con el cual tiemblan sus lacios bigotes mestizos y rebotan los bailarines (LSO: 28).

La cita es ilustrativa por la información que brinda sobre la variedad de instrumentos musicales que son utilizados para amenizar las fiestas locales en las comarcas del Marañón. El arte lugareño conjuga el dominio de instrumentos tradicionales de origen prehispánico, como la flauta, con el conocimiento de instrumentos de la cultura occidental, como el bombo y el acordeón. La explicación del narrador subraya la armonización entre los instrumentos musicales y pone énfasis en cómo estos se complementan para amenizar la fiesta y contribuir a la diversión.

Las letras de la canción que entonan los músicos revelan un singular ingenio y un sentido jocoso y festivo:

Desde Junín y Ayacucho, libértá...
negrita, ¡viva el Perú!, preciosa, ¡viva el Perú!...
Cuándo será mi Junín pa tu fiera majestá...
negrita, ¡viva el Perú!, preciosa, ¡viva el Perú!... (LSO: 28).

Los versos connotan un interesante juego de significados que se desarrolla con un carácter festivo. El símil que sustenta el contenido de esta canción se basa en la oposición *libertad / sumisión*, que relaciona el hecho histórico aludido con la situación personal y sentimental que vive el sujeto lírico. El sentido de la canción se halla en relación con tres elementos: la reiteración de los adjetivos de carácter afectivo que apelan a la mujer que es pretendida; la repetición de la exclamación, cuya alusión

“patriótica” celebra el deseado vínculo; y la referencia a la “liberación” del hombre, sobre quien la mujer ejerce una “fiera majestá”.

El cortejo de Arturo hacia Lucinda se desarrolla en el contexto de la fiesta y de la música. Las letras de las canciones actúan como “caja de resonancia” del sentimiento del joven, pues las canciones son la expresión habitual de las vivencias y estados afectivos de las personas. Tanto en las reuniones familiares como en las fiestas locales o los carnavales, la canción es un recurso natural para expresar el sentimiento personal y colectivo.

Una de las canciones que se escuchan en la fiesta tiene un sentido especial, porque simboliza la futura relación amorosa entre Arturo y Florinda:

Si mi negrita quisiera
irse a la banda conmigo,
le pagaré la balsada
y cargaré tuel camino (*LSO*: 30)

Se trata de una canción que “Lucinda ha oído muchas veces también” (*LSO*: 30), cuyo significado alude a los inicios del amor entre los dos. En proyección, los versos se refieren metafóricamente al futuro vínculo de los jóvenes, ya que se entiende que el llevar a la mujer al hogar del varón con el consentimiento de ella (“irse” en el sentido de “compromiso”, significado de honda resonancia andina) equivale a una “formalización” de los sentimientos. El ingrediente pícaro de las letras de la canción se halla en la forma como se presenta la hombría y en el tono jocoso con que se subraya la virilidad del hombre. En su llaneza y simpleza, las expresiones utilizadas (para referirse a la propuesta y a su posible aceptación) aluden a una manera de expresar el amor en el mundo andino.

El capítulo II de *LSO* también nos ilustra acerca de otra expresión típica de la tradición musical del norte, muy popular, que es el canto y el baile de las pallas¹¹⁸. Es muy expresivo su arte, porque “las bandas de las pallas cantan y bailan incesantemente, ceñidas por apretados círculos de espectadores” (*LSO*: 32). Una de las bandas que participan del colorido desfile es la banda de la “coriquinga”, que “comenta la existencia del bello pájaro de la puna. Uno de sus miembros, vestido de blanco y negro, imitando los colores del ave, describe su vida en señera soledad y alaba su hermosa presencia” (*LSO*: 32); lo hace mediante el siguiente canto:

Yo soy güenamoza, yo soy coriquinga,
por ser tan bonita me llaman la gringa (*LSO*: 32).

Es impresionante el recorrido del paso de las bandas, porque es un espectáculo que se desarrolla ante un numeroso público que está ávido de celebrar su arte y de expresar su aprecio por lo popular. En ese universo de música y color, el coro que acompaña a las bandas responde con ironía y provoca la risa general de las personas apostadas en su recorrido.

Las diferentes bandas representan situaciones de la vida cotidiana del campo y del ámbito doméstico; encuentran en los vaivenes de los hombres el repertorio y el asunto de su arte danzístico: “La banda del ‘zorro y las ovejas’ reproduce el asalto del primero al rebaño y la del ‘cóndor’ elogia rendidamente al rey de las alturas. La muy mentada de los ‘guazamacos’ ironiza respecto a las relaciones humanas y la vida doméstica” (*LSO*: 32).

¹¹⁸ La danza de las pallas se halla difundida en el territorio norte y centro andino del Perú. Tomando como referencia el folclor musical de Huamachuco, el libro *Las voces de los pueblos a la vera del Qhapaq Ñan* nos ofrece la siguiente descripción: “La danza de las pallas está integrada solo por mujeres. De acuerdo a lo que narra la historia las pallas durante el tiempo del Incanato eran las doncellas, hijas o hermanas de los curacas o señores de la nobleza, que acompañaban al Inca. Esta danza se encuentra en distintos pueblos, interpretándose en diversas versiones. Por ejemplo en Angasmarca una versión anterior de esta danza es conocida como las ‘quiqayas’ y, en el caserío de La Copla, recibe el nombre de las ‘collas’. En ambos lugares el número de integrantes y de la escenificación varía” (Pugliesi, 2011: 395).

La banda de los “guazamacos” canta con ronca voz viril:

Mi montura y mi mujer
se perdieron hace tiempo.
Qué mujer ni qué demonios,
mi montura es lo que siento (*LSO*: 32).

Este canto desencadena una respuesta de parte del coro de las mujeres y esta, a la vez, una réplica de parte del cantor “guazamaco”, lo que genera la carcajada de los presentes. El contenido que desarrolla esta canción se refiere al campo de lo erótico y revela un tono machista; además, un sentido festivo e irónico dimanan sus versos.

En esa línea, el narrador Lucas Vilca aclara la respuesta de las mujeres: “Las mujeres del coro, con atiplada voz, replican que el “guazamaco” es un haragán que no sabe lo que es trabajo y que la mujer se marchó cansada de bregar de sol a sol” (*LSO*: 32). El perezoso, al ser “descubierto”, responde a las mujeres con el mismo tono. El narrador explica que “no se da por vencido y cambia el tema sin dejar la ironía” (*LSO*: 32).

Entonces, este personaje canta la siguiente canción:

Voy a buscar mi mujer
Güenamoza sin peinar,
pues siestá muy arreglada
mentira hay haber puatrás (*LSO*: 33).

Las letras abordan un contenido obsceno y se vinculan con el terreno de lo sexual, ya que la réplica hace ver que la mujer que es “buena moza” si se arregla y luce más bonita debe ser porque está “arreglada” para otro hombre, lo que se entiende por la referencia a la parte anatómica “de atrás” que señala el verso. Esta canción produce un sentimiento de vergüenza entre las “chinitas”, quienes “enrojecen entre las risotadas de los cholos que gritan su aprobación esparciendo un espeso vaho de coca y alcohol” (*LSO*: 33).

En el desarrollo de la fiesta, aparecen diferentes bandas, como las de los “moros” y los “turcos”, “esos condenados que usan cuchillos para matar a todo cristiano con temor de Dios, y otras meramente cantantes que alaban a los hacendados y la Iglesia” (*LSO*: 33). Es una escena llena de gracia la que protagonizan las dos primeras bandas que, en forma irónica, defienden los principios cristianos. Uno de los cantos dice:

Este camino que llega, llega a una casa santa,
llega a una casa santa, de la Santísima Trinidad (*LSO*: 33).

De una forma festiva, los versos abordan la lucha religiosa entre la tradición árabe y la cristiana, proclamando la superioridad de la religión cristiana en las referencias a la “casa santa” y, en particular, en la alusión a la “Santísima Trinidad”. Contribuye al tono jocoso la referencia de la voz autorial a la conducta agresiva de los moros y turcos en la danza, que traduce la violencia con que se desarrolló la lucha de las dos religiones en el pasado.

En *LSO*, el autor les asigna un lugar especial a las expresiones musicales que forman parte de la tradición norteña. Se puede apreciar que las canciones revelan el sentimiento interior de los personajes y los acompañan en su vida diaria. De igual modo, el espectáculo danzístico que se desarrolla en un ambiente de alegría y diversión revela la habilidad expresiva y creativa de los pueblos del norte peruano. La ironía, la burla, la obscenidad y el erotismo afloran en las formas líricas y demuestran la existencia de un espíritu vivaz en esos lugares dado a la celebración, el humor y la gracia. Como se puede observar, el atrevimiento en el verso con intensas connotaciones sexuales es un ingrediente de la música que se canta en el valle de Calemar. Así, música, poesía y alegría se dan de la mano en la primera novela de Alegría.

4.4.2. Los huainos de Antuca

Entre los protagonistas de *LPH*, figura la niña pastora Antuca, quien cultiva con mucha afición el canto y entona sus canciones en diversos momentos de su actividad cotidiana. La voz autorial de la novela nos refiere que la Antuca “cantaba para acompañarse” (*LPH*: 120). Cabe precisar que los únicos testimonios directos de los cantos de los personajes en esta novela corresponden a la voz de esta niña pastora, con la particularidad de que sus cantos son referidos a través del discurso del narrador.

En la novela, los dotes creativos de la pastora Antuca aparecen en tres momentos. Las dos primeras muestras de su expresión lírica aparecen en el primer capítulo y se refieren a un mundo eglógico y cosmogónico; la tercera se registra en el quinto capítulo y tiene un sentido jocosos. En el capítulo I de la novela, titulado “Perros tras el ganado”, el narrador extradiegético presenta a la niña pastora mientras conduce a sus ovejas acompañada de los canes guardianes del ganado de la familia Robles. Los perros ovejeros “conocen” las señas que ella les da y entre ellos se establece una especial relación. A continuación, el narrador reproduce el primer canto de la pastora:

Por el cerro negro
andan mis ovejas
corderitos blancos
siguen a las viejas (*LPH*: 112).

Estos versos localizan el escenario en que transcurren las labores de pastoreo y donde aparecen los habituales personajes de ese mundo eglógico que son los “corderitos”, nombrados por la Antuca mediante el diminutivo, elemento formal que adquiere un sentido afectivo y cuya presencia en el castellano del norte peruano puede ser por la influencia de un sustrato quechua, lengua en la que es muy frecuente el empleo de dicho elemento morfológico con un sentido afectivo. Los versos presentan al cerro como un

espacio protector de los animales, condición de los apus que forma parte de la cosmovisión andina que el autor reproduce en su novelística. La relación entre el canto de la niña pastora y su contexto vivencial, así como el sentido de la tonada como un signo que expresa el sentimiento andino, ilustra el especial significado que adquieren el canto y la música en la cultura andina.

En este mismo capítulo, aparece el segundo canto de Antuca que es reproducida, igualmente, por el mismo narrador. Esta tonada ejemplifica un elemento característico de la cultura andina: la especial relación que existe en el mundo andino entre los hombres y los seres que forman parte del universo:

El Sol es mi padre,
la Luna es mi madre
y las estrellitas
son mis hermanas (*LPH*: 113).

Los versos de este canto hacen una referencia directa a la cosmovisión andina, ya que, en el universo andino, el dios hacedor es el Sol, suprema divinidad, y la Luna es su esposa. El canto de Antuca denota esta concepción cosmológica y el vínculo que existe entre los hombres y las divinidades andinas, sentimiento que se remonta a los tiempos prehispánicos¹¹⁹.

El tercer canto de Antuca figura en el capítulo V de la novela, titulado “Güeso cambia de dueño”. En un diálogo entre Vicenta y la niña pastora, se conversa sobre si los perros han podido comer vizcachas; de pronto, niña pastora entona el siguiente huaino:

¹¹⁹ En su edición de *LPH*, Carlos Villanes indica que este canto es una copla que se canta hasta la actualidad en las zonas andinas (1996: 113).

Si vizcacha juera,
tu nido rondara
y a la pasadita... físsst,
yo te silbara (*LPH*: 156).

Los versos aluden al infructuoso acoso de los perros a las vizcachas y a la no obtención del éxito de los animales en tratar de comer su carne. Se puede observar que el canto tiene por finalidad recrear y parodiar la situación, lo que produce la risa de las dos protagonistas. El narrador extradiegético aclara la intención que anima el canto de Antuca: “Imitó el silbido de la vizcacha de manera muy cómica, y por eso, y también porque deseaban reír, estallaron ambas en una cantarina carcajada” (*LPH*: 156). El sentido jocoso de los versos reside en lograr la recreación del acecho de los perros y en la imitación de la respuesta del roedor mediante la onomatopeya de su voz.

Se puede concluir que la aparición de Antuca guarda estrecha relación con la relevancia que adquieren los personajes de estirpe popular y andina en la narrativa de Alegría. En *LPH*, el novelista les concede un papel protagónico a personajes como Simón Robles y Pancho, caracterizados por sus habilidades creativas, musicales y literarias, quienes también asumen una importante función narrativa cuando relatan cuentos y diversas historias referentes al mundo andino.

Las intervenciones de Antuca, que revelan, además, la inventiva y la capacidad de creación, se ajustan a este perfil del personaje popular que diseña Alegría en su novelística y a quien le asigna un rol fundamental en la construcción del mundo que representa en su obra. En la voz de la pastora, el canto cumple la función de acompañamiento en la vida cotidiana, revela la cosmovisión andina y se emplea, a la vez, con un sentido jocoso.

4.4.3. Los yaravíes de Augusto Maqui

En *EMAA*, la canción de contenido amoroso es interpretada por Augusto Maqui, bajo la forma de yaravíes, de hondo sentimiento afectivo, que bullían siempre en su pecho. Las canciones desarrollan el tema del amor, la soledad y el deseo de estar al lado del ser querido. Los dos primeros yaravíes de Augusto Maqui aparecen en el capítulo III de *EMAA*, titulado “Días van, días vienen”, que relata el recorrido que emprenden Rosendo Maqui, su sobrino Augusto Maqui, Goyo Auca y Abram camino de Rumi a la ciudad donde se encontraba la subprefectura. El tercer yaraví figura en el capítulo V, titulado “El maíz y el trigo”. La primera canción tiene un tono sentimental y se centra básicamente en el tema de la soledad; la segunda alude a la indecisión de la amada; la tercera es una queja y encierra una petición.

El primer yaraví que entona el trovador se halla dividido en tres cuartetas de versos octosílabos. La primera estrofa dice:

Ay, cariño, cariñito,
si eres cierto ven a mí.
Por el mundo ando solito
y nadie sabe de mí (*EMAA*: 87).

El contenido de estos versos desarrolla el tópico de la soledad, muy común en la música andina. En el canto, la voz lírica solicita compañía de su amada en esos momentos de soledad y apela a ella mediante el uso del diminutivo con valor afectivo, uso idiomático frecuente en el mundo andino.

El ansiado deseo de tener un cobijo y de sentir el calor de la amada como compañía se reafirma en los siguientes versos que conforman el segundo segmento del canto que Augusto continúa entonando:

Palomitas de alas blancas,
palomitas generosas;
Dime dónde está tu nido,
que yo ando buscando abrigo (*EMAA*: 87).

La voz del narrador extrasiegético refiere la singular emoción que producían esos versos en el ánimo de Rosendo Maqui, Goyo Auca y Abram: “La tonada les recordaba su juventud, el bello tiempo en que ellos también llamaron al amor cantando y la escuchaban con gusto” (*EMAA*: 87). El tercer segmento del canto alude al pasar del día y a la llegada de la noche, momento en que, con mayor razón aún, el yo poético requiere de la compañía del ser amado:

Ya viene la noche oscura,
si me voy me caeré.
Dime, dame posadita
y a tu lado dormiré (*EMAA*: 87).

En general, el desarrollo temático del canto se refiere al deseo personal del yo lírico de tener la oportunidad de estar al lado de la mujer amada. Lograr en perspectiva la compañía del ser querido frente a la soledad real que siente el yo poético es el motivo dominante en el canto. De este modo, el huaino, entonado en la ribera de un río y en medio de frondosos árboles, revelaba el sentimiento vivencial de Augusto; en su voz dolida, afloraba el sentimiento del hombre andino.

El segundo yaraví que entona Augusto Maqui es ilustrativo de los recursos poéticos que describen las cualidades del ser amado y que se asocian con los procedimientos que emplea el lirismo andino. La amada de Augusto se llamaba Margarita, a quien llamaba con ternura Marguicha. Se trataba de un amor que aún no se

concretaba debido a la indecisión de parte de ella, pero, aún así, Augusto, mediante su arte de trovar canciones, le demostraba que la quería.

Las canciones que había compuesto Augusto “Marguicha no las había escuchado nunca y sospechaba si acaso Augusto las compondría él mismo, pues se relacionaban, en algunos aspectos, con la situación de ellos” (EMAA: 95). Valiéndose de una metonimia, Augusto entona otro canto a su amada:

Ay, ojos, ojitos negros,
ojitos de capulí:
no se vayan por los cerros
mírenme a mí (EMAA: 95).

Con un cierto sentido de ironía, los versos desarrollan un conocido tópico de la poesía tradicional, pues contraponen la atención que merece el amor del yo poético con el desinterés o indiferencia que podría motivar dicho sentimiento. Los versos de la canción aluden en términos figurados a la indecisión de la amada respecto del cariño de Augusto. Cabe señalar que el valor metonímico de los ojos con un campo de significados que se refieren al ser amado y a sus sentimientos forma parte, en general, del código de la poesía tradicional. Debemos agregar también que un indicador del empleo de procedimientos discursivos de la poética andina es el uso del diminutivo que sirve para expresar un sentimiento afectivo, así como el recurso de la metáfora relacionada con elementos de la naturaleza que toma como base la referencia al capulí para representar el color oscuro y la forma de los ojos.

En forma similar, el tercer yaraví está referido al amor que siente Augusto Maqui por Margarita. Dividida en tres estrofas de cuatro versos cada una, la canción desarrolla el tema del amor no correspondido. La voz lírica aborda este tema sobre la

base de dos contrastes, que corresponden a las dos primeras estrofas, y de un pedido que formula en la estrofa final. La canción dice:

Qué bonitas hojas
de la margarita,
qué bonita planta
para mi consuelo.

Qué bonitos ojos
de la Margarita,
qué bonita niña
para mi desvelo.

Sé de mi pobre cariño,
palomita,
como la planta llamada
siempreviva... (EMAA: 146).

En la primera estrofa, se observa un interesante juego de palabras y de referencias que hace alusión a la planta margarita y a la amada del mismo nombre. Sobre la base de un contraste que sigue una estructura paralelística, el joven contrapone las bondades de la planta a su sentimiento, que se halla contrariado por la actitud que tiene la amada hacia él. En la segunda estrofa de la canción, la oposición se halla también expresada en forma paralelística entre el contraste entre los bellos ojos y la actitud de Margarita, mediante la doble referencia de la “niña” de los ojos.

En la tercera estrofa, el yo poético le formula un pedido en forma imperativa a su amada para que sea parte de su sentimiento; en estos versos, además, aparece una expresión poética muy característica de la poesía lírica andina: la forma apelativa “palomita”, cuyo significado se refiere a la mujer amada y es una traducción del

quechua “urpichay” (diminutivo de “urpi”, ‘paloma’), que simboliza el amor en el mundo andino.

Es interesante la estructura trimembre de la canción que, sin embargo, corresponde a dos desarrollos temáticos: las dos primeras estrofas alaban cualidades físicas de la amada y las contraponen con los significados implicados en cada centro de referencia (planta y ojos); la última estrofa, formula un pedido a la amada. El pedido se enuncia con la expectativa de que lo solicitado se concrete a futuro.

Cabe explicar, por otro lado, que la ficción del amor no correspondido que se desarrolla en la canción alude en forma directa a la relación particular entre los sentimientos de Augusto y Margarita. Muy hábilmente, Augusto habla de ese sentimiento en clave poética, lo cual, a su vez, tiene un especial significado, ya que el yo poético de la canción expresa el mundo interior del yo real de Augusto como persona concreta y asume su voz. Focalizándose en el arte creativo de Augusto Maqui, Alegría pone de relieve la habilidad literaria y musical del hombre andino en la composición de versos de contenido melancólico. Al respecto, el narrador extradiegético explica la singular calidad de Augusto Maqui en el arte lírico:

Sabía trovar Augusto. Era a su Marga, Marguicha, Margarita, a quien cantaba. La margarita silvestre de verdes hojas duraba aún, florecida, consolándolo el estío. La Margarita de ojos negros lo desvelaba en cambio, pero él, pese a todo, quería trocirla en siempreviva para su amor... (EMAA: 148).

Las palabras del narrador son un comentario del canto entonado por Augusto Maqui y, a la vez, se refieren a su deseo infructuoso de alcanzar el amor de Margarita. Tal como lo hemos indicado, la interpretación del sentido de esta canción se aclara a partir de la contraposición del simbolismo que se asocia con las plantas en el lenguaje de la poesía; de ese modo, se contrastan los sentimientos del personaje y de su amada.

Con relación al canto de Augusto Maqui y a los comentarios del narrador, debemos destacar que, en la poesía andina, la expresión de los sentimientos se realiza mediante el empleo de símbolos, imágenes, paralelismos, metáforas y símiles cuyos significados se relacionan con elementos de la naturaleza, lo que le otorga un carácter especial al lenguaje poético. En esa línea, los versos de dicho personaje a su amada se inscriben en la tradición de la poética andina.

4.4.4. El huaino en la comunidad de Rumi

El huaino es otro registro musical que figura en *EMAA* al igual que en sus otras dos novelas. Asociado con la música, la alegría y el humor, el huaino es cantado por los comuneros de Rumi en homenaje a San Isidro Labrador, y por personajes como Augusto Maqui, el hacendado Amenábar y Demetrio Sumallacta.

En el capítulo I de *EMAA*, titulado “Rosendo Maqui y la comunidad”, cuya finalidad es presentar la vida de la comunidad de Rumi, el narrador extradiegético relata la historia de San Isidro Labrador, patrono del lugar, muy querido por sus bendiciones y milagros en beneficio de la comunidad. La aparición del santo patrón se asocia con el sentimiento religioso de la comunidad y, en particular, con la música, la danza, la canción y la alegría colectiva. La ejecución de diversos instrumentos que acompañan a las canciones es un aspecto importante, ya que armoniza la música con la poesía. Además, es un medio de presentación de algunos personajes de la novela, como el arpista Anselmo. Esta particular forma de caracterización de los protagonistas constituye un rasgo constante en la descripción de los personajes asociados con la música y el arte en las novelas del autor.

Gracias a las bendiciones del santo, los comuneros podían disfrutar de las bondades de la tierra y de la siembra. En señal de agradecimiento, se realizaba una

festividad en la que los comuneros cargaban al ilustre patrón y “las bandas especiales de pallas, rutilantes de espejuelos, bailaban cantando versos alusivos” (*EMAA*: 52). De esta manera, se daban cita la música, el regocijo y el agradecimiento, como sucede en la siguiente canción que entonan los comuneros:

San Isidro,
labrador,
saca champa
con valor.
San Isidro,
sembrador,
vuelve fruto
a toda flor (*EMAA*: 52).

Las letras transmitían la devoción que sentían los comuneros por el patrono del lugar y su agradecimiento por favorecerlos en el cultivo de la tierra y en la obtención de los frutos de la cosecha. En ese ambiente de música, “abundaban los tocadores de bombo y flauta y, desde hacía años, que no faltaba el arpista Anselmo, que curvado sobre su instrumento, tocaba y tocaba realmente borracho de agraria emoción y de trinos” (*EMAA*: 52-53). Como lo sostiene el narrador, la música y la poesía transmitían las vivencias de la comunidad indígena y expresaban el sentimiento religioso de los comuneros.

A diferencia de los yaravíes que había compuesto, el huaino que canta el personaje Augusto Maqui tiene un tono e intención diferentes. La canción trata sobre la riqueza aurífera que contiene una laguna encantada del lugar y revela un cierto sentido de humor. El huaino del repertorio de inspiración de Augusto Maqui aparece en el capítulo IX de *EMAA*, titulado “Tormenta”. Es un canto que el personaje entona a la orilla de una laguna, que, según los comuneros, era una laguna encantada y contenía

bastante oro. El sentido del huaino se refiere a la situación económica y material en que se encuentran los comuneros de Rumi luego del despojo de las tierras por parte del hacendado Amenábar. Ellos, como consecuencia de dicha condición, se han quedado sin tierras, no tienen bienes ni trabajo. La letra de la canción dice:

Ay, patita de oro,
pata de laguna:
déjate empuñar,
dame la fortuna.

Ay, patita de oro,
dame la fortuna:
soy muy pobrecito,
no tengo ninguna (*EMAA*: 280).

El huaino, dividido en dos estrofas, desarrolla un motivo que tiene relación directa con el drama que viven Augusto Maqui y, en general, todos los comuneros de Rumi. El motivo del huaino se refiere a los escasos recursos económicos de Augusto Maqui y pone en contraposición la riqueza y la abundancia de la laguna con la aludida limitada capacidad material del comunero.

Con un cierto sentido de humor, Augusto Maqui se dirige a la laguna y le pide que le dé su fortuna, pero no obtiene ninguna respuesta. La canción evidencia la pérdida de reciprocidad entre la naturaleza y el hombre andino, lo que subraya la ausencia de una relación entre ambos, pues la naturaleza se desentiende y no le ofrece nada al comunero. Las expresiones “patita de oro” y “pata de laguna”¹²⁰ hacen referencia a la mitología andina y metonimizan la riqueza que guarda la laguna, lo que contrasta con la pobreza del comunero, quien se autoidentifica como “muy pobrecito”.

¹²⁰ Igualmente, otras expresiones similares figuran en la tradición oral andina, como “pata de cerro”, “pata de oro” y “cerro de oro”, que también se refieren al poder y a la riqueza que caracteriza a la naturaleza.

En el contexto de la relación con la naturaleza en el universo andino, es significativa la insistencia imperativa que formula el yo lírico a la laguna, aunque no se produce la correspondencia de parte de esta. De esta manera, la falta de recursos y de adecuados medios de subsistencia llevará a Augusto y a otros comuneros a intentar mejor suerte en la selva, a donde irán para trabajar en la explotación del caucho.

En el capítulo VII de *EMAA*, titulado “Juicio de linderos”, figura un breve huaino cuyo contenido tiene un marcado sentido de humor y cuya voz corresponde al hacendado don Álvaro Amenábar. Cantando este huaino, el hacendado, en una tensa escena, trata de reprocharle a Ramón Briceño el haber embarazado a Clotilde. La letra del huaino dice:

Ay, lucero, lucerito,
te veo muy cambiadita,
con la cabeza amarrada
y la barriga hinchadita (*EMAA*: 188).

Ramón Briceño era un peón de la hacienda de Amenábar y estaba en amores con Clotilde, joven que era “la china consentida de Leonor”, esposa del hacendado. Álvaro Amenábar cifra en este diálogo un determinado propósito: quiere hacer pasar vergüenza a Ramón Briceño y demostrar su poder y autoridad frente a sus peones. El contenido del huaino alude en forma indirecta al estado de gravidez en que se encuentra Clotilde y revela un humor malintencionado cuya finalidad es provocar una reacción de parte del peón. Debemos precisar también que el predominio del diminutivo en la letra del huaino con el sentido afectivo mencionado antes tiene un carácter estratégico¹²¹, puesto que

¹²¹ En su libro *Lengua y estilo*, Luis Jaime Cisneros (1962: 227-230) analiza los valores que tiene el diminutivo en el uso del idioma castellano en el Perú; entre ellos, menciona el sentido afectivo, emocional y referencial, matices que se ilustran con ejemplos tomados de la literatura peruana.

quiere hacer “graciosa” la representación de la gravidez de Clotilde y de “disminuir” el efecto que pueden producir las palabras del hacendado en el peón.

En el capítulo XX de *EMAA*, titulado “Sumallacta y unos futres raros”, el personaje Demetrio Sumallacta, músico local, acompañado de su guitarra canta un huaino frente a un escritor, un folclorista y un pintor. La letra del huaino dice:

Soy pajita de la jalca
que todo el mundo me quema.
pero tengo la esperanza
de retoñar cuando llueva (*EMAA*: 456).

Nos llama la atención el diálogo que se desarrolla en este capítulo, porque los “futres raros” intercambian ideas en torno al arte, la música y la literatura. En particular, sobre la interpretación de este huaino, el escritor, que es uno de esos personajes, comenta que “esa paja es dura y sufrida como el campesino a quien la comparación le viene bien. Gris la paja, segada y quemada por todos y siempre en retoño...” (*EMAA*: 456). El sentido alegórico del huaino proyecta, en perspectiva, desde el instante presente de la enunciación, que llegaría un momento de redención para el indio. Cabe agregar que el problema de la liberación del indio es uno de los temas que se desarrolla en este capítulo de la novela.

Es significativo el comentario que realiza Demetrio Sumallacta en relación con el origen del huaino que acaba de entonar: “Lo aprendí de este mismo pueblo, pero no sé quién lo sacó. Entre nosotros, nunca se sabe quién saca los cantos” (*EMAA*: 456). Al respecto, es importante destacar dos puntos a partir de esta cita: por un lado, la referencia a que el aprendizaje del canto se realiza en el seno de la colectividad, hecho que impregna de un sello especial a dicho saber; por otro lado, las creaciones de la

música tradicional son anónimas, por lo que no es posible determinar su autoría, lo que, a su vez, no tendría mucho sentido.

4.4.5. Canciones sobre personajes históricos

La mimesis verbal andina expresa la particular disposición de la tradición oral para recrear la vida y acciones de personajes históricos que adquieren un significado especial en determinados momentos de la historia nacional. En *EMAA*, se da a conocer la difusión de géneros de la música popular referidos a personajes históricos en las diferentes áreas regionales del país. Por un lado, la hazaña de Jorge Chávez motiva una producción musical que logra una amplia difusión y revela la admiración por la valerosa acción del personaje, así como el impacto de la modernidad, la aviación y la tecnología en el Perú. Por otro lado, las referencias al bandolero Luis Pardo en la música andina afirman el valor de la lucha por la justicia social en el imaginario popular y la función de la oralidad en la construcción de la memoria colectiva.

En el capítulo III de la novela, titulado “Días van, días vienen”, figura un vals que desarrolla un hecho histórico que es contemporáneo al tiempo que se representa en el mundo de la novela¹²² y que se halla fresco en la memoria popular. Es un vals que se refiere a la hazaña protagonizada por Jorge Chávez, joven aviador que muere cuando cruzaba los Alpes con su frágil aeroplano en 1910.

La novela describe la escena subrayando el lugar, el momento, la habilidad de los cantores y los comentarios que se realizan a propósito de la letra del vals. Dos

¹²² El tiempo cronológico que se desarrolla en *EMAA* alude a un espacio de tiempo que comprende los años de 1912 a 1928, que corresponden a los gobiernos de Augusto B. Leguía (primer periodo y, luego, el llamado “Oncenio”), de Guillermo Billingurst y de Óscar R. Benavides. En la evocación de la historia de Rumi que realiza el narrador omnisciente, se hacen referencias a hechos acaecidos en el siglo XIX, como la guerra con Chile. La hazaña de Jorge Chávez tuvo lugar el 23 de setiembre de 1910. En el momento en que se desarrolla esta escena, la novela se sitúa en el año de 1912, dos años después de ocurrida aquella hazaña.

guitarristas cantan el vals en la casa de Melba Cortez, pareja del tinterillo Bismarck Ruiz, encargado de defender los derechos de los comuneros de Rumi. En la sala, donde se solían realizar fiestas, varias parejas presentes bailaban un vals cuya letra decía:

Deja recuerdo de amor
a todo el género humano.
En territorio italiano
fue donde Chávez cayó.

Solito en su aeroplano
los Alpes atravesó
y al universo asombró
el valor de este peruano.

A su patria ha engrandecido
este aviador valeroso
y el peruano lo recuerda
con espíritu orgulloso (EMAA: 92).

El narrador extradiegético se refiere las características y la habilidad de los guitarristas: “Los cantores eran dos cholos cetrinos, de manos rudas que punteaban las guitarras con una contenida energía. Las bordonas llegaban a mugir y las primas gemían agudamente como si fueran a romperse” (EMAA: 92). Como se sabe, el paso corto y acompasado distingue a este ritmo: “Las parejas danzaban sin dar muchas vueltas, con paso marcado y sencillo. Ése era el vals peruano, mejor dicho, el *valse* acriollado y nativo como música y como ritmo” (EMAA: 92).

Las letras del vals destacan el recuerdo admirativo que deja en la memoria local la hazaña del joven aviador, lo que se remarca en la referencia a la solitaria acción del personaje y al asombro que causa en el mundo entero. La canción enfatiza que se trata de la hazaña de un peruano, hecho memorable que produce un motivo de orgullo

nacional. En el fondo, el vals revela la creación popular de canciones basadas en personajes y hechos históricos que calan en el imaginario colectivo y, a la vez, remite a un momento importante en el desarrollo de la aviación civil que, para la época que la ficción rememora, tenía fresco el recuerdo de la tragedia de Jorge Chávez.

Cabe indicar que este vals informa sobre la difusión de la música criolla en el norte del Perú. Castro Pozo en *Nuestra comunidad indígena* (1924) brinda referencias sobre décimas que se cantaban en el norte del Perú en homenaje al aviador caído, que desarrollan los motivos indicados en forma muy similar. Gérard Borrás en su libro *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (2009) señala que la música nacional prestó especial interés a los primeros momentos de la historia de la aviación y que se compusieron canciones sobre las tragedias vividas por otros pilotos. El vals sobre la hazaña de Jorge Chávez que incluye Borrás en su libro (2009: 377) desarrolla también motivos que figuran en el vals que reproduce Alegría. Se puede afirmar que la versión que aparece en *EMAA* se basa en una de las variantes que circulaban entonces en la música popular y que el novelista escuchó mientras se encontraba en Trujillo.

En la novela, el conocimiento de las letras del vals permite analizar la imagen que se forma en el espacio letrado con relación a la cultura de los indios respecto de los hechos de la historia reciente, como la hazaña de Jorge Chávez. Bismarck Ruiz hace una precisión a los comuneros para hacer de su conocimiento que la canción se refiere a la tragedia del joven aviador, lo que hace suponer cierta ignorancia de parte de ellos y que es aludido en forma irónica. El narrador comenta, por su parte, el sentido de las palabras del abogado de Rumi, pero sin que ello signifique que las avala, pues también en sus palabras existe una intención irónica:

Así debía ser, pues, cuando don Bismarck lo decía. Ellos –pensaban– eran muy ignorantes y, en su humildad, no sabían servir de otro modo que cultivando la tierra, en

la faena de todos los días. Cumplían con su deber y personalmente sentían que ésa era la mejor forma de cumplirlo, pero quién sabe, quién sabe había, pues, que saber volar, había, pues, que pasar los Alpes... (EMAA: 92).

Las expresiones del narrador hacen resaltar los prejuicios del sujeto letrado y su equivocada mirada sobre el grado de conocimiento que tienen los indios y su condición social, vistos únicamente como cultivadores de la tierra. De este modo, Alegría cuestiona la percepción burlona que se forma en el espacio letrado sobre la cultura indígena, ya que ironiza su apreciación representada en el pensamiento sesgado de Bismarck Ruiz.

Luis Pardo es otro personaje histórico que se encuentra vivo en la memoria popular a través del recuerdo de sus acciones como bandolero y de las canciones que se cantaban en homenaje a él. Un conocido yaraví, forma poética de la tradición oral andina, está dedicado al célebre bandolero Luis Pardo. El capítulo IV de *EMAA*, titulado “El Fiero Vásquez”, relata la llegada de este feroz bandolero de la región norteña a la comunidad de Rumi. El autor lo describe como un personaje que se ha forjado a través de la leyenda. Es un bandolero romántico que se erige bajo la inspiración de Luis Pardo, bandolero de existencia histórica que lideró una acción de lucha en la sierra de Áncash a principios del siglo XX. El yaraví que inserta el narrador recuerda la suerte de este personaje:

Luis Pardo es un gran bandido,
a él la vida no le importa,
pues mataron a su padre
y la de él va a ser muy corta (EMAA: 113).

En su brevedad, la canción incide fundamentalmente en la condición de Luis Pardo como “gran bandido” y en la desgracia familiar que él también va a sufrir. Desde la perspectiva de la canción, se busca ensalzar la figura del personaje y presentarlo como

un héroe popular a quien la vida poco le importa. La difusión del yaraví revela, además de su popularidad, la capacidad con que está dotada la memoria colectiva de transmitir a través de la oralidad y la canción hechos protagonizados por personajes que luchan contra la injusticia y la opresión y que, para el mundo andino, adquieren un especial significado. En el hilo narrativo de la novela, el yaraví sirve para exaltar la figura de Luis Pardo como un verdadero referente de la lucha social y establecer una filiación con las acciones del Fiero Vásquez que desplegará en la comunidad de Rumi. En la referencia a la desgracia familiar del personaje y su temprana muerte, el yaraví erige una imagen de Luis Pardo como un héroe popular¹²³.

El narrador extradiegético pone énfasis en la rapidez con que se difunde la historia de Luis Pardo a través de varias regiones del país: “El yaraví que deploraba la desgracia de Luis Pardo y relataba sus hazañas, corrió de un lado a otro de la serranía, bajó a la costa y aun entró a la selva. Su actitud más celebrada era la de despojar a los ricos para obsequiar a los pobres” (EMAA: 113). Este hecho particular se refiere al proceso de transmisión de la literatura oral y demuestra el especial arraigo que tienen las canciones inspiradas en líderes sociales en el imaginario colectivo.

La figura legendaria de Luis Pardo dio lugar a un importante número de composiciones musicales en diferentes áreas de la música nacional. En un detallado estudio sobre la biografía de Luis Pardo, Alberto Carrillo (1976: 238-252) brinda una selección de romances, vales, décimas, chuscadas y yaravíes compuestos en Lima, Chiquián y el Callejón de Huaylas que figuran en cancioneros de música popular sobre

¹²³ Entre la historia y la ficción, se ha construido una imagen legendaria de Luis Pardo; sin embargo, existen diversas valoraciones sobre las acciones realizadas por el célebre bandolero en la sierra peruana, inclusive las posiciones son contradictorias. Alberto Carrillo en su libro *Luis Pardo. “El gran bandido”* (1976: 233-238) explica que, entre los juicios predominantes, se considera a Luis Pardo como un luchador por la justicia social, un líder revolucionario, un hombre comprometido con los pobres; frente a esta imagen positiva, se suele contraponer su condición de delincuente facineroso y criminal. Sobre este mismo punto, reflexionan Wálter Ventosilla (2009) y Filomeno Zubieta (2009).

vida del célebre personaje. El yaraví que reproduce Alegría hace eco de esta difusión musical del tema de Luis Pardo en la sierra norteña y del valor de las canciones populares que tenían como fuente de inspiración una temática social. Este yaraví forma parte de la recopilación de las canciones que se incluyen en *Nuestra comunidad indígena* de Castro Pozo (1924), texto clave en el estudio etnográfico de las comunidades del Perú y con cuyo contenido el novelista habría estado familiarizado¹²⁴.

A su vez, la versión que figura en el libro de Castro Pozo es una variante de una estrofa de una canción compuesta en homenaje a Luis Pardo por cantantes criollos del Rímac¹²⁵ que popularizaron en la ciudad las hazañas del famoso bandolero. La popularidad de la figura de Luis Pardo tuvo un importante impacto en la música popular, pues, como señala Borrás (2009: 201), en 1909, se dio a conocer “La canción de Luis Pardo”, conocida como “La andarita”, que, compuesta en décimas¹²⁶, tuvo mayor repercusión que otras canciones que también abordaban el tema del bandolerismo.

¹²⁴ En el capítulo noveno del libro, Castro Pozo (1979 [1924]: 219-300) realiza un estudio del arte musical andino de la sierra norteña y reproduce muestras de música y canciones populares como marineras, tonderos, huainos, yaravíes, cumanas, cachas y décimas. Dicha muestra nos brinda una información importante sobre la música regional del lugar en las dos primeras décadas del siglo XX. En sus intervenciones en el *Primer encuentro de narradores peruanos* de Arequipa, en 1965, Alegría se refiere al libro de Castro Pozo como un texto “valioso” para conocer la composición y el funcionamiento de la comunidad campesina.

¹²⁵ Carrillo (1976: 245) incluye en su selección de canciones un vals compuesto por músicos del Rímac; la tercera estrofa del vals dice: “Luis Pardo fue un gran bandido / la vida poco le importa / pues mataron a su padre / y la de él va a ser muy corta”. La variación de la versión de Castro Pozo tomada por Alegría se presenta en el segundo verso de la estrofa.

¹²⁶ No se conoce con exactitud el nombre del autor de esta canción, aunque se le suele atribuir a Abelardo Gamarra. La canción fue publicada por primera vez el 23 de setiembre de 1909 en *La Integridad*, que estaba bajo la dirección de El Tunante, pero el conocido escritor no hizo saber su autoría. Borrás (2009) refiere que la canción se grabó registrándose como autor a Leonidas Yerovi. Jorge Basadre (1974: 28) afirma que Gamarra tuvo expresiones de aprecio por Luis Pardo, sentía compasión por su desgracia y creía que se debía conocer las razones de su transformación en bandolero. La tercera y cuarta estrofas de la canción dicen: “A mi padre lo mataron, / mi madre murió de pena; / ella, tan buena, ¡tan buena! / ¡Ellos que tanto me amaron! / Con ambos me arrebataron / lo más que en el mundo quise. / Pero aún la suerte me dice: / “Ama, adora a una mujer”, / que hube también de perder... / pues nací para infelice. / De entonces, ¿qué hube de hacer? / Odio a los que me odiaron; / matar a los que me mataron / lo que era el ser de mi ser; / en torno mío no ver / sino la maldad humana; / que con el débil se estrella, / que al desvalido atropella / y de su crimen se ufana” (Borrás, 2009: 394-395).

4.4.6. La marinera

La marinera, canción y baile de prosapia popular, de contenido alegre y festivo, aparece en *EMAA* en tres momentos. El primer registro figura en el capítulo XIII, denominado “Historia y lances de minería”. El contexto en que se escucha esta música es un ambiente de alegría y diversión, en una escena en la que participan los personajes Calixto y Alberto. El primero ha ido en busca de mejor suerte al asiento minero de Navilca, desconociendo por completo ese lugar y el oficio de minero. El segundo es un trabajador minero experimentado que lleva a Calixto a conocer los ambientes cercanos del asiento con el fin de que se familiarice con el pueblo.

Los ambientes próximos a la mina son salas de música, cantinas y lugares sórdidos. La bebida y la diversión se dan cita en esos lugares. Los dos personajes escuchan “un baile y sonaban cantos y guitarras” (*EMAA*: 348); se trataba de una marinera de la “región de mineros”. La letra de la canción dice:

Ayayay, que me maltrata
y no me guarda decoro,
yo tengo una mina de oro,
paisana, y una de plata....

Qué haré con la mina de oro
y la gran mina de plata
si no puedo conseguir
el corazón de una ingrata (*EMAA*: 349).

Caracterizadas por su fino humor, su gracejo y el tema del enamoramiento, la marinera es un baile de cuño popular en la costa del norte del Perú. En este caso concreto, se trata de una canción cuyo contenido se nutre de elementos del referente de la mina, sin que falte el tono jocoso y el asunto amoroso. En particular, en esta marinera, la letra de la

canción contrapone en forma irónica la riqueza material de un minero con la imposibilidad de obtener el amor de una mujer. El tópico del rechazo se desarrolla en el campo de significados conformado por la interjección, la mención del maltrato, la referencia a la falta de decoro y a la ingratitud.

La segunda muestra de esta música aparece en el capítulo XV de la citada novela, titulado “Sangre de caucherías”, que relata las peripecias, la desgracia y la muerte de algunos comuneros emigrados de Rumi en la selva. Augusto Maqui, quien había decidido ir a trabajar a la selva como cauchero, experimenta en carne propia los padecimientos y la dureza que le depara la selva.

Un cauchero que tenía mucha habilidad para la guitarra y el canto solía entonar “yaravies, vales y tonadas doliéndose de los padecimientos del trabajador de la selva” (EMAA: 388), pero, algunas veces, cuando bebía, “bailoteaba en su boca una marinera entusiasta” (EMAA: 388)¹²⁷. Una de esas melodías decía:

Ofrécele a esa niña
una corona: la bandera peruana,
señora del Amazonas...

Oído,
me voy al Yaraví...
Quiebra, me voy al Caquetá...
Guayayay
y sigo andando... (EMAA: 388).

En la información condensada que contiene, y a través del símbolo de la bandera y de los lugares que se mencionan en un recorrido fluvial por los ríos de la selva del Perú, las

¹²⁷ De acuerdo con Izquierdo Ríos, en la Amazonía, además de las expresiones musicales y danzas propias, concurren diversas tradiciones y géneros musicales: “Huaynos, yaravies, marineras, vales criollos conforman el repertorio popular; aparte de los ritmos modernos universales, que gustan mucha a los hombres de la selva, por su dinamismo y su euforia” (1975: 92). Explica, igualmente, que la música amazónica adapta las canciones provenientes de la tradición musical andina mediante una modificación del ritmo.

letras de la canción hacen referencia a hechos históricos protagonizados por los caucheros en la búsqueda de plantaciones de caucho con el fin de explotarlos en su avance por la región amazónica. Eran “incursiones llevadas a cabo en los ríos y las tierras de otros países. Los caucheros peruanos habían conquistado a sangre y fuego el Caquetá y estaban llenos de entusiasmo” (EMAA: 389). El canto transmite un sentido positivo y expresa la confianza, desde la perspectiva del cauchero, de continuar el recorrido hacia otros lugares.

A Augusto Maqui “le placía la canción, por su optimismo, flor del alma tan rara en la selva como cierta victoria regia que surgía de lagos y lagunas” (EMAA: 389). La marinera, cantada para testimoniar el duro trance de los caucheros, ensalza la conquista del hombre en lugares donde se pone a prueba su valentía y arrojo.

La tercera muestra de la marinera aparece en el capítulo XVII, titulado “Lorenzo Medina y otros amigos”. La información que nos brinda la novela en dicho capítulo refiere el oficio de fletero a que se dedicaba Benito Castro cuando arriba al Callao procedente de su largo periplo por pueblos de la costa. Benito Castro vivía en un callejón en una de las barriadas limeñas.

El narrador nos refiere: “En las noches de sábado se armaban farras en los cuartos del callejón. Guitarras y cajones acompañaban las marineras” (EMAA: 419). Una de esas canciones dice:

Estaba yo preparando
la azúcar blanca
de mi señor,
y vino una chiquitita
muy remolona:
le hablé de amor...

Yo le dije: -Mi negrita,
quéreme un poco
por compasión.
Pero la negra bonita,
la picarona,
no contestó (*EMAA*: 419).

Las letras de esta marinera aluden al cortejo que inicia un hombre en su intento de conquistar el amor de una mujer. Las dos estrofas de la marinera siguen un orden secuencial: en la primera, se presenta al protagonista del cortejo en la faena del trabajo y a la mujer; en la segunda, se desarrolla el pedido de parte del hombre, luego de lo cual sigue la indiferencia de la mujer. Desde el punto de vista temático, esta canción ejemplifica el asunto del enamoramiento, con su respectivo rechazo, que es uno de los tópicos más conocidos de este género musical.

En los casos indicados, llama la atención que la marinera se vincule con la experiencia del migrante andino cuando se traslada a un lugar distante de la comunidad; en el primer caso, se relaciona con la mina; en el segundo, con la selva; y, en el tercero, con la costa. De esta manera, la difusión de este género musical en diferentes áreas de la música revela su popularidad a nivel nacional.

4.4.7. El carnaval

En el mundo representado en *EMAA*, una de las formas lírico-musicales que se registra es el carnaval, típica expresión musical de las festividades de los pueblos en el Perú. Caracterizado por su metro popular, espontaneidad, jocosidad y alegría, el carnaval se entona y baila en un ambiente de música, diversión y fiesta.

En el capítulo VI, titulado “El ausente”, el narrador extradiegético nos informa que Benito Castro arriba a las sierras de Huamachuco y es contratado como arriero en una hacienda. Fue entonces cuando “vino la fiesta de los carnavales y la peonada de la hacienda se puso a celebrarla” (*EMAA*: 162). El nieto de Rosendo Maqui participa de la

tradicional fiesta del “tumbamonte”, que era animada por la voz de un cantor que entonaba en medio de las rondas y las vueltas “con gruesa voz versos chistosos”.

Se trataba de la danza del silulo, cuya letra dice:

[Parte 1]

Ya se llegó carnavales,
guayay, silulito,
la fiesta de los hambrientos
como yo.

[Parte 2]

A la una y a las dos
y a las tres, ahí, ahí es, ahí es;
a las cuatro y a las cinco
y a las seis, vuelvo otra vez...

[Parte 3]

Ahora lo digo, lo voy a decir,
ahora lo digo, lo voy a decir...

[Parte 4]

-¡Unos con otros!

[Parte 5]

Me gustan los hombres bravos
guayay silulito,
que con tremendos puñales,
silulo,
se meten a los corrales
guayay silulito,
y gritan: “¡mueran los pavos!”,
silulo... (*EMAA*: 163-164).

El silulo¹²⁸, típica danza festiva del área musical del norte, es un baile que se realiza alrededor del árbol e instituye un espacio propicio para la alegría y la emoción colectiva. Las letras de la canción anuncian que ha llegado el tiempo del carnaval y de la diversión. El tono de jocosidad se indica con la denominación de “la fiesta de los hambrientos” y preside el contenido de la canción; los versos exaltan a los varones a ingresar al corral premunidos de puñales para matar a los pavos.

El sentido del humor se expresa en la forma como se va a celebrar la “valentía” de los varones, ya que ellos van a demostrar su “fuerza” matando a las aves que se encuentran en el corral. Los participantes se contagian de la emoción al compás de la música y el baile. La expresión “Guayay silulito” funciona como un estribillo y enlaza el desarrollo de los versos para mantener la cohesión del discurso festivo. Los versos nos permiten apreciar las características del carnaval, género musical que se asocia con la fiesta, el movimiento, la alegría y la jocosidad.

4.4.8. Los cantos de los presos

El capítulo XI de *EMAA*, denominado “Rosendo Maqui en la cárcel”, nos brinda información sobre los cantos que entonaban los presos en la prisión local: “De noche los presos solían cantar, especialmente los cholos. Los indios preferían tocar sus antaras y sus flautas” (*EMAA*: 319).

Un cholo del barrio de Nuestra Señora entonaba la siguiente canción:

[Parte 1]

El veinticinco de agosto
me tomaron prisionero,
a la cárcel me llevaron,

¹²⁸ El libro *Las voces del pueblo a la vera de Qhapaq Ñan* de Renzo Pugliese Acevedo (Ed.) nos ofrece la siguiente referencia sobre el carnaval en la tradición musical de Huamachuco: “Los carnavales se celebran en febrero con fecha variable, generalmente la última semana de febrero o la primera de marzo, es una fiesta de ciclo vital donde participa toda la comunidad. Los espectáculos asociados a esta fiesta son los palos cilulos, los gallos tapados y el concurso de comparsas” (2011: 386).

al calabozo primero,
ayayay,
al calabozo primero...

[Parte 2]

Calabozo de mis penas,
sepultura de hombres vivos
donde se muestran ingratos
los amigos más queridos
ayayay,
los amigos más queridos...

[Parte 3]

Penitenciaría de Lima,
de cal y canto y ladrillo,
donde se amasan los bravos
y lloran los afligidos,
ayayay,
y lloran los afligidos... (EMAA: 319-320).

Con una voz dolida marcada por la desgracia personal, el cantor aborda su amarga experiencia en la prisión, rememora su ingreso a ella, se refiere a la prisión como una “sepultura” y recrimina la indiferencia de las amistades más cercanas. Igualmente, los versos expresan el temor que sentían los presos por ser trasladados a la conocida cárcel limeña, donde el sufrimiento sería mayor. La canción de los presos era conocida en la época de Alegría; en sus versos, la imagen de la Penitenciaría¹²⁹, asociada a su enorme construcción, revela el renombre que adquiriría en los pueblos de la sierra. La canción de los presos está conformada de versos octosílabos y su contenido se enfatiza con la reiteración en cada estrofa de la expresión “ayayay”, que intensifica el tormento y la postración de los presos.

¹²⁹ Alegría (1977) menciona que era una canción popular en los tiempos en que se encontraba en la cárcel. El novelista también refiere sus impresiones y experiencias vividas en la conocida prisión limeña. V. *Mucha suerte con harto palo*. Cf. Cap. XIV.

Un comentario del narrador ofrece elementos vinculados con la *performance* del cantor; de modo particular, refiere el tono, la intensidad y los matices expresivos de la canción: “Era una voz amplia y trémula que hería la noche. Fluía acompasada y un poco monótona al principio, pero luego se arrebatava para a desgarrarse en el largo *ayayay* y caer deplorando la desgracia con un acento desolado” (EMAA: 319).

Ese era el canto preferido de los presos, quienes “encontraban reflejada allí, más o menos, su peripecia” (EMAA: 320). En el testimonio personal del anónimo cantor, los presos reconocían en la historia cantada su propia historia y se hacían partícipes de un destino común, marcado por el sufrimiento, el dolor y el olvido. Esta canción se inscribe en el registro de la canción de protesta social, cuyo contenido guarda relación con el tono de denuncia que caracteriza a las coplas del Loco Pierolista. En otra perspectiva, la canción de los presos da a conocer la condición en que se encuentra el sujeto marginal en la ficción alegriana y la realidad social que forma parte del entorno en que se desarrolla la vida de las personas llevadas a la prisión.

4.4.9. Las coplas del Loco Pierolista

En la tercera novela de Alegría, uno de los personajes que concita la atención de sus escuchas es el Loco Pierolista, a quien se le conoce de ese modo por hacer referencia constantemente con sus palabras a Nicolás de Piérola, caudillo de un movimiento político el año de 1895. El personaje solía decir una y otra vez sin mayor explicación la expresión “¡Viva Piérola!”¹³⁰, que producía cierta gracia entre sus amigos.

Es interesante analizar el sentido de la intervención de este personaje en la novela, ya que, por un lado, nos ofrece la posibilidad de conocer la finalidad a que

¹³⁰ El célebre caudillo que lideró el movimiento político en 1895 hizo su ingreso a la ciudad de Lima con sus huestes al grito de “¡Viva Piérola!”. En el contexto de la novela, la expresión se utiliza en el marco de lo festivo. Poco antes de que los chilenos ocuparan la ciudad de Lima, Piérola se hizo proclamar “Protector de la Raza Indígena”.

responde la creación popular y, por otro lado, por las implicancias que puede conllevar el arte de la composición poética cuando este desacraliza a personajes que se hallan revestidos de supuesta autoridad. En una escena anterior de la novela, el hacendado por poco atropella al Loco Pierolista cuando pasaba con su caballo; como respuesta de este intento de agresión, el personaje se propone convertirlo en objeto de crítica en sus versos. Esta intencionalidad del Loco Pierolista subraya la función sublevante del verso popular en la ficción alegriana.

En el capítulo XI de *EMMA*, aparecen las coplas del Loco Pierolista, que se caracterizan por el humor y el ingenio. Una de sus creaciones dice:

[Parte 1]

Dicen que hay un hacendado,
hombre de gran condición,
al que sin embargo falta
un poco de corazón...

[Parte 2]

Le faltará corazón,
pero le sobran razones
pa convertir hombres libres
en miserables peones.

[Parte 3]

A unos los mata el susto,
a otros la enfermedá.
dicen que va a morir uno
de comer comunidá (*EMAA*: 322).

Los versos de esta copla aluden directamente al terrateniente más conocido del lugar, Álvaro Amenábar, y, por extensión, a todos los hacendados de la región. El propósito de la copla es cuestionarlo con bastante dureza, lo que, a la vez, pone de relieve la intencionalidad crítica de la copla como discurso popular. En sus tres estrofas, la copla

se refiere al carácter inhumano del hacendado, al poder que tiene sobre sus peones y a un eventual castigo a modo de justicia por su ambición de apropiarse de las tierras de las comunidades.

En la copla, el hacendado es presentado en forma irónica y se lo describe mediante una antítesis que contrapone su condición social a su aspecto moral. Rasgo característico de la copla, el sentido del humor se va desarrollando a lo largo de los versos y, de modo particular, se expresa en la última estrofa, en la que, mediante una hipérbole y la referencia a su poder, se hace una burla de su ambición. En tal sentido, lo festivo se asocia con una intención crítica y reivindicativa, ya que, desde la perspectiva de la ficción poética, se busca una sanción justa contra aquel que ha expropiado las tierras de los campesinos mediante la violencia y el abuso.

Las coplas del Loco Pierolista nos llevan a valorar la importancia del sujeto marginal que tiene el poder de la creación verbal puesta al servicio de la denuncia social. Es significativa su presencia en la novela y en concreto en este capítulo, ya que el personaje se encuentra en la cárcel junto con Rosendo Maqui. El alcalde de Rumi se halla preso injustamente, acusado de asesinato; el cantor se halla recluido debido a la orden del hacendado por haberse burlado de él con sus versos.

La siguiente cita del narrador extradiegético es ilustrativa de la condición del cantor: “El Loco era también el campeón de los poetas perseguidos. A lo largo de su existencia y a causa de sus coplas, había ingresado ochenta y cuatro veces en la cárcel” (EMAA: 323). Al margen del sentido irónico del discurso del narrador cuando indica el exagerado número de veces en que había ingresado a la cárcel, se demuestra la capacidad y el poder de que se halla revestida la creación popular; las palabras del narrador demuestran también que el “orden imperante” no es complaciente con las canciones o poesías que revelan su verdadera condición. Las coplas del Loco Pierolista

constituyen una muestra de la “rebeldía” contra el “orden”, acción de desafío que puede ser visto como un “peligro” por quienes ostentan el poder social y económico en el contexto del mundo representado en la novela.

A la par de su singular personalidad, la estancia del Loco Pierolista en la prisión adquiere contornos de diversión y alegría. Para él, la cárcel no es un lugar donde se pierde la esperanza ni el sentido de la vida; por el contrario, es un espacio donde cualquier motivo puede ser razón suficiente para encontrar un momento de efusión.

El narrador nos presenta la forma en que subsistía el personaje: “Vivía de lo que lo daban en las chicherías los entretenidos parroquianos, de escribir dedicatorias en las tarjetas postales y de anunciar los remates que efectuaba el municipio” (*EMAA*: 323). De haber ingresado tantas veces a la cárcel, la conocía “en todos sus secretos” y gozaba también de la amistad de los gendarmes.

En una oportunidad, luego de contar sus habituales chistes y ser celebrado por sus escuchas, un gendarme le alcanza una postal “donde una blanca paloma cruzaba el cielo glauco llevando una carta en el pico” (*EMAA*: 323). El gendarme enfrentaba una relación sentimental infructuosa y quería conquistar el amor de su amada. Apelando a su poder creativo, el Loco Pierolista, premunido de un tintero y una pluma, escribió al instante la carta “definidora”:

Esta palomita blanca
lleva una carta de amor.
Quiere que tú la respondas
con tu cariño mejor.

Oye mi triste gemido,
mis ruegos y mi clamor.
amor no correspondido
es el más grande dolor (*EMAA*: 323).

Es una carta poética conformada por dos cuartetos de versos octosílabos de rima consonante que revela la maestría del Loco Pierolista en la composición de otro género poético que ya no es el discurso festivo, sino todo lo contrario, un delicado texto lírico de asunto amoroso. La primera estrofa desarrolla el pedido de amor a la mujer amada y su futura respuesta; la segunda, refiere la forma como se realiza la petición sentimental y la condición interior del amado. El marco general tiene un tono triste que se asocia con el trance de dolor que experimenta el sujeto lírico por alcanzar el objeto de su amor.

El subtexto lírico que sirve de fondo a la carta es el yaraví, forma tradicional de la poesía lírica andina, que expresa el amor doliente de un hombre que sufre por la mujer amada. El tópico que se desarrolla en la carta poética es el del amor no correspondido, de hondas resonancias en la lírica popular andina –y en la tradición literaria en general–, y que evoca por su contenido e intensidad el lirismo del yaraví melgariano.

La mimesis verbal andina incide en la apropiación de formas literarias que proceden del espacio letrado y que se convierten en medios de expresión del sujeto marginal en la ficción alegriana. En ese sentido, las coplas del Loco Pierolista permiten apreciar la utilización de los productos letrados al servicio de la creación del poeta popular. De este modo, la actuación de dicho personaje representa el ingreso de lo letrado en el mundo rural.

4.5. Las narraciones orales en el corpus alegriano

La mimesis verbal andina preside la concepción novelística de Alegría. Este principio determina el carácter oral de la narrativa alegriana, la estructura cuentística de su diseño, su forma aditiva y su organización circular, el tono y el modo con que se

relatan las historias, la oralización del lenguaje y la prevalencia de formas narrativas tradicionales que subvierten y transculturán el género de la novela.

El siguiente comentario del narrador extradiegético de *LSO* es una valoración de la función que cumple la palabra hablada en los pueblos del ande y permite apreciar su disposición para contar historias, a la vez que sitúa en un primer plano los relatos orales incluidos en las novelas de Alegría:

En las agrestes soledades puneñas la palabra rueda de boca en boca y cada relato pasa de los padres a los hijos y a los hijos de los hijos hasta nunca acabar. Cuando los hombres de la serranía abren sus bocas, aparecen jirones irrevelados de épocas lontanas con toda su frescura y su propio sabor. El relato es cifra, letra, página y libro. Pero libro animado y vivo (*LSO*: 52).

En *LSO*, el universo calemarino se da a conocer mediante las historias que relatan los balseros que viven a orillas del río Marañón. Sus aventuras, experiencias, vivencias, etc., afloran a través de narraciones orales; estas también hacen referencia al mito, la leyenda local y el testimonio. La habilidad de los narradores orales se vincula con una tradición existente desde tiempos pretéritos que se perenniza en la práctica de cada cultor de la palabra hablada.

La segunda novela de Alegría, *LPH*, mantiene el patrón que instituye la anterior y sus historias siguen el modelo del relato oral. Al igual que en *LSO*, en esta novela, es determinante en su conformación interna el carácter cuentístico de los capítulos, lo que evidencia la supeditación de la unidad de la novela a la serie aditiva de las historias y a la circularidad. En consonancia con la mimesis verbal andina, el modelo del narrador oral es el narrador popular que conoce un repertorio de historias y las relata en el momento más oportuno.

La novela *EMAA*, la obra maestra de Alegría, contiene el mayor número de narraciones orales que conforman el corpus novelístico del autor. El corpus comprende relatos de motivos andinos y se amplían con la inclusión de narraciones de la selva amazónica. La riqueza del corpus se evidencia en el registro de las más variadas formas narrativas de la tradición oral que llegan a tener, incluso, cierta autonomía en el desarrollo de la novela. Es importante, por otro lado, mencionar el valor que adquieren las narraciones testimoniales, las cuales revelan la procedencia, la condición, el trance y el destino que viven los personajes marginales de la novela; a ello se suma la información que proporciona la narración historiográfica en relación con la historia otra que se contrapone a la historia oficial en el universo alegriano. En ese sentido, la mimesis verbal andina posiciona un sentido de denuncia en el proyecto novelístico del autor y se articula con la reivindicación de la visión de los vencidos.

4.5.1. El lenguaje formulario en el discurso narrativo

La mimesis verbal andina privilegia el empleo de estructuras propias del lenguaje formulario, lo que se puede observar como un elemento constante que recorre las páginas de la narrativa de Alegría. Típico del discurso oral, el lenguaje formulario se puede definir como el conjunto de recursos fónicos, léxicos y sintácticos que utiliza el autor para instituir un código especial con el cual organiza sus narraciones. Este código, asimismo, comprende el empleo de estrategias discursivas de las que el narrador se vale para contar sus historias.

De acuerdo con Ong (1987), quien recoge este rasgo de los primeros estudios de la oralidad desarrollados en el campo de la épica antigua, la fórmula es un repertorio de constantes temáticas, referenciales y discursivas de que dispone un narrador en su *performance* oral. De este modo, la actualización del discurso del narrador se manifiesta

mediante el registro de un lenguaje formulario, el cual se puede constatar por las estructuras tópicas, estilísticas y discursivas que ha aprendido de la tradición oral y que conserva en su memoria¹³¹.

Uno de los elementos léxicos que emplea Alegría en el corpus de los relatos orales es la expresión “velay”, que cumple una función fática. Este término significa “he allí” y se forma por un mecanismo de agrupación de palabras con deformación fonética, recurso muy usual en el lenguaje oral que reproduce Alegría¹³². La expresión “velay” reviste un especial interés para poder conocer cómo funcionan los componentes del lenguaje formulario de Alegría. Las funciones que cumple dentro de la narración se pueden determinar analizando su posición en el relato, los enunciados que vincula y la intención con que se expresa.

De acuerdo con el corpus que hemos estudiado, podemos establecer los siguientes valores que cumple este elemento¹³³: se emplea como un elemento continuativo de la narración; este valor se puede apreciar en la narración referida a Adán en el Paraíso, cuando Simón Robles prosigue la caracterización del personaje: “Y velay quel no necesitaba más questirar a mano pa tener lo que quería” (*LPH*: 152). La expresión es un signo de carácter fático en la cadena del discurso, lo que se puede apreciar en el testimonio de “el Riero”: “Ya mey sosegao, yastoy cultivando, cuando velay que asman pa pescrame” (*LSO*: 163). Es también un signo de sentido conclusivo, como se observa al finalizar la narración sobre el origen de los nombres “Güeso” y

¹³¹ Para la explicación de las características y los elementos del lenguaje formulario, seguimos los rasgos que establece Ong (1987), considerados también por Pacheco (1992).

¹³² V. Escobar (1993) y Marticorena (2009 y 2010).

¹³³ La pragmática lingüística y el análisis de la conversación, direcciones surgidas en el curso de los estudios sobre el lenguaje en las últimas décadas, estudian la peculiar organización estructural del discurso hablado. La construcción del discurso de los personajes que desarrollan una interacción reside en el empleo de elementos fáticos, marcadores discursivos o nexos conjuntivos que cumplen la función de iniciar, mantener, organizar, reestructurar, reformular y corregir el discurso. V. Briz, Antonio (1996) *El español coloquial: situación y uso*. Cf. Cap. IV.

“Pellejo”: “Velay que ouesto ta güeno que se llamen también Güeso y Pellejo” (*LPH*: 131).

Otra de las expresiones de carácter formulario que apreciamos en el corpus alegriano es la frase “días van, días vienen”. En *EMAA*, el narrador realiza la siguiente explicación sobre el sentido y función de esta expresión: “Admiramos la natural sabiduría de aquellos narradores populares que, separando los acontecimientos, entre un hecho y otro de sus relatos, intercalan las grandes y espaciosas palabras: días van, días vienen... Ellas son el tiempo” (*EMAA*: 71). Tal como lo señala el autor, se trata de un elemento continuativo que funciona como un enlace entre dos episodios importantes que son parte de una historia mayor.

Alegría realiza un agudo análisis metadiscursivo de dicha expresión sobre la base del valor que esta adquiere para captar el sentido que tienen las cosas en el tiempo. En la perspectiva del comunero, no se pueden perder de vista los hechos del pasado ni dejar de avizorarse lo que está por venir. El narrador extradiegético, al respecto, reflexiona:

El tiempo adquiere mucha significación cuando pasa sobre un hecho fausto o infausto, en todo caso notable. Acumula en torno o más bien frente al acontecimiento, trabajos y problemas, proyectos y sueños, naderías que son la urdimbre de los minutos, venturas y desventuras, en suma: días. Días que han pasado, días por venir. Entonces el hecho fausto o infausto, frente al tiempo, es decir, la realidad cotidiana de la vida, toma su verdadero sentido, pues de todos modos queda atrás, cada vez más atrás, en el duro recinto del pasado. Y si es verdad que la vida vuelve a menudo los ojos hacia el pretérito, ora por un natural impulso del corazón hacia lo que ha amado, ora para extraer provechosa enseñanza de las experiencias de la humanidad o levantar su gloria con lo noble que fue, es también verdad que la misma vida se afirma en el presente y se nutre de la esperanza de la prolongación, o sea de los presuntos acontecimientos del porvenir (*EMAA*: 71).

Un ejemplo de la función de esta expresión nos la proporciona el propio autor cuando hace alusión a los hechos de la historia de Rumi que están delimitados por la muerte de

Pascuala: “Después de la muerte de Pascuala avanzó, pues, el tiempo. Y digamos también nosotros: días van, días vienen...” (*EMAA*: 71).

En la narración del cuento “El zorro y el conejo”, que está incluido en la tercera novela de Alegría, la citada expresión cumple análoga función: “Días van, días vienen... El zorro no conseguía atrapar al conejo, que se mantenía siempre alerta y echaba a correr apenas lo divisaba. Entonces resolvió ir a cogerlo en su propia casa” (*EMAA*: 450). Se observa que la expresión enlaza dos momentos del hilo narrativo que se refieren a la burla del conejo y la persecución que contra él emprende el zorro.

Afirmado en la tradición oral, el empleo de frases, sentencias, dichos y refranes constituye un aspecto sustantivo en el lenguaje de Alegría,¹³⁴ rasgo señalado por Larrú (2009). Por ejemplo, en *EMAA*, en alusión a las cualidades de Rosendo Maqui como hombre íntegro y de decisiones justas, los comuneros solían decir: “El que ha dao güena razón ayer debe dar güena razón hoy” (*EMAA*: 29). En el discurso del viejo Chauqui, predomina un sentido reflexivo en sus expresiones que asumen la forma de sentencias: “Cada día, pa pena del indio, hay menos comunidades” (*EMAA*: 35). Expresiones de mucho arraigo en el lenguaje popular se observan en la prosa alegriana, como cuando Rosendo Maqui se sorprende ante el enfrentamiento entre los partidarios de Cáceres y de Iglesias: “¿Yo qué pito toco en esta danza?” (*EMAA*: 44). Los refranes amenizan el discurso del narrador; un conocido adagio se refiere a los caballos en el mundo andino: “Alazán tostado, primero muerto que canasado. Albo uno, cual ninguno...” (*EMAA*: 59). En el desarrollo de un diálogo entre el hacendado Álvaro Amenábar y el tinterillo Iñiguez, se pronuncia una conocida frase: “Al abogado y al médico, la verdad” (*EMAA*: 183). Sobre la falta de interés en cumplir en forma diligente

¹³⁴ El refranero y las sentencias adscriben la narrativa de Alegría al campo de la tradición oral. Se trata de formas de la sabiduría popular que, conjuntamente con dichos, proverbios y otras locuciones constituyen la memoria colectiva. El estudio del folclor tradicional le asigna un lugar especial al registro de estas expresiones del saber popular. V. Arentz, Isabel (1976) *Manual de folklore*. Cf. Cap. V.

los trámites administrativos al interior de la burocracia estatal, el narrador apela a un dicho popular: “En el Perú las cosas se hacen solas” (*EMAA*: 89). En relación con el destino del Fiero Vásquez, el narrador dice valiéndose de una expresión popular: “el mal llama al mal” (*EMAA*: 140).

Este repertorio de expresiones de valor sentencioso se encuentra en la base del discurso del viejo Matías Romero, personaje de *LSO*, cuando, en una variante de la expresión popular, repite el estribillo: “Aplica, Señor, tu ira, tu justicia y tu rigor; / y con tu santa paciencia, friégame nomá, Señor” (*LSO*: 85); o cuando reflexiona sobre el sentido de la vida ante la muerte de su hijo Arturo: “No le juimos poque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida” (*LSO*: 165). De igual modo, cuando el narrador dice: “Ande, río y vida son cosa duras, señor” (*LSO*: 53), emana de sus palabras un sentido proverbial que es una síntesis de la experiencia cotidiana del balsero. En el universo de Calemar, las fórmulas enuncian la actitud de los balseros: “el río nues pa meter meidua los varones” (*LSO*: 166).

Estos recursos constatan el valor de la experiencia y revelan el conocimiento práctico del mundo y de las cosas en el mundo representado en la novelística alegriana. Así, la sabiduría popular se transmite codificada mediante sentencias que remiten al acervo de la memoria y al fondo histórico de la tradición. En tal sentido, la mimesis verbal andina gobierna el discurso narrativo de los personajes que figuran en el mundo alegriano mediante el empleo de elementos formularios y de dichos populares. De esta manera, la oralidad del modo de contar acerca al lector al mundo vivencial que se representa en la novelística alegriana.

4.5.2. El estatuto del narrador

En virtud de la mimesis verbal andina, el narrador alegriano adquiere una condición especial. En las novelas de Alegría, el narrador cuenta para ser oído, sus historias se relatan para ser escuchadas, se dirigen a una audiencia que está atenta a la narración, tal como lo han señalado Larrú (2009) y Espino (2010a). Su posición se concibe desde el punto de vista de la interacción y de la intercomunicación. Por ello, establece una relación dialógica e intercomunicativa con sus escuchas, quienes, por su parte, cumplen una función activa y no pasiva, por hallarse convocados por el narrador. De esta manera, los escuchas se adhieren a una vocación de mutua relación y entendimiento.

Desde la perspectiva de la mimesis verbal andina, el arte del narrador oral domina el tejido textual alegriano¹³⁵. En la novelística del autor, el narrador oral tiene una gran maestría en el arte de la palabra. Se trata de un narrador nato cuya gran facilidad verbal y especial don para entretener y divertir comunican la espontaneidad y la frescura del relato oral. Si bien es predominante la figura de este narrador, eventualmente, las historias pueden ser contadas por otros personajes de las novelas, quienes también asumen dicho rol y lo hacen, igualmente, con el mismo estilo y espontaneidad¹³⁶.

¹³⁵ De acuerdo con Pablo Landeo, Alegría como narrador se halla en estrecho vínculo con la tradición del *willakuy*: “Inspirado por la tradición oral de los campesinos del norte, Alegría cae siempre en la tentación de contar fábulas, cuentos, historias o anécdotas donde la expresión occidental ‘cuento’ se transcultura y andiniza en *kwinto*” (2014: 52).

¹³⁶ El narrador oral alegriano forma parte de la tradición de los fabulistas de la sierra norteña. En dicha región, se escuchan los relatos orales que se encuentran recopilados en la Biblioteca Campesina de Cajamarca. Espino ofrece la siguiente caracterización de los narradores en cuya voz pervive la tradición rural cajamarquina: “Tal conciencia se puede entrever en esa suerte de registro que realiza de la oralidad literaria, la plasticidad con que modula su “texto” para incorporar al público o la gracia con que va tejiendo la historia a través de los distintos tonos de voz (aquel que muestra “con su palabras lo que todos teníamos enfrente de los ojos pero éramos incapaces de ver”) o la inclusión del mundo que reconoce como suyo la comunidad (mejor aún, esa unidad común de saberes). Lo hace “con gusto”, tiene ese “tonito” o “le saca brillo donde no hay, vuelve oscuro todo aquello que brilla”, con un perfecto dominio

De modo particular, el narrador es un personaje anclado en la experiencia cotidiana, tiene un origen mestizo y pertenece social y culturalmente al mundo campesino. Su extracción popular calza con el mundo que da a conocer y que representa en sus narraciones. De igual manera, su palabra instauro la autoridad de la tradición y la prevalencia de la palabra oral sobre otros soportes de comunicación.

La mimesis verbal andina vehiculiza una estrecha relación entre la narración oral y otras manifestaciones artísticas y creativas que se reproducen en el universo alegriano. En esa línea, muchas veces, los narradores son presentados en contextos en los cuales se pueden apreciar otras actividades artísticas propias del universo andino; por ejemplo, los personajes cultivan el arte del verso, cantan canciones, ejecutan instrumentos musicales del folclor tradicional y participan en bailes y danzas populares. Así, Simón Robles y Timoteo en *LPH*, además de su arte literario, tienen inclinación por la música. En la novelística alegriana, algunas veces, se hace alusión al don de los narradores orales en el arte de la palabra con algunas denominaciones que revelan su condición de creadores populares; a modo de ilustración, el “Cuentero” es un narrador oral anónimo que en *EMAA* relata el cuento “Los rivales y el juez”, que es escuchado por Amadeo Illas. Otras veces, la voz autorial de la novela los presenta destacando su carácter creativo, como sucede con el viejo Matías en *LSO*.

En el plano de la creación poética, la novelística de Alegría refiere, en forma similar, con denominaciones singulares, el especial talento lírico de los personajes, como sucede con el apelativo “Loco Pierolista”, que designa a un compositor de poesías populares en *EMAA*. En ese sentido, narradores y cantores, caracterizados por su

del instrumental lingüístico que reclama la eficacia del texto, siempre presente en la literatura oral (en todo caso, digamos que es una conciencia implícita). Conciencia que supone una distinción básica entre el que informa y el que tiene “el don prodigioso del poder de la palabra” para subyugar a su auditorio, encantarlos, causarles terror o deaterrillarlos, hipnotizarlos y arrebatárselos de este mundo” (2010a: 50-51).

singular disposición artística y dotados de habilidades creativas, impregnan su calidad expresiva en las páginas de la narrativa alegriana.

En la obra de Alegría, se destaca la importancia del receptor, ya que las historias contadas solo adquieren su cabal sentido en relación con su actuación. Dada la naturaleza interactiva de la *performance* de la narración, que propicia el diálogo y la participación de la audiencia, el narrador y sus receptores comparten un especial vínculo que gobierna el evento comunicativo. En la actualidad, los estudios lingüísticos y la pragmática del lenguaje han demostrado, en relación con ello, que el receptor es un elemento decisivo de la comunicación, lo que, dentro de la ficción alegriana, se comprueba con su activa participación en la atención y comprensión de las historias narradas.

Una cuestión importante que se relaciona con la *performance* de la narración es el contexto en que se desarrolla la narración. Situándonos en la orilla de la mimesis verbal andina, el escenario en que se actualiza el arte de la palabra favorece el diálogo y la interacción. El contexto en que se relatan las historias es siempre un ámbito familiar, que puede ser el seno del hogar, una reunión entre vecinos en una casa, cualquier paraje eventual en que se encuentren los personajes o un lugar en el que surge de pronto la necesidad de contar. Las narraciones tienen lugar en el marco de la charla y la conversación. Esta cercanía entre el narrador y sus escuchas establece una relación de intimidad y de confianza que permite un discurrir natural de la historia. Este clima emocional y vivencial es fundamental para garantizar el fluir del relato y sirve al propósito de la narración.

El momento en que se produce el evento de la narración es significativo, ya que, muchas veces, el narrador en forma muy inteligente aprovecha una circunstancia

propicia como también una oportunidad que surge de manera imprevista o debido a un hecho ocasional para poder contar sus historias, como se puede apreciar cuando se relata “El consejo del rey Salomón” (*LPH*, capítulo VII). Así, la historia se anuncia estratégicamente por el narrador, se va insinuando de qué tratará para ir despertando el interés de los escuchas, se crea una atmósfera de suspenso y, finalmente, cuando estos ya están listos para escuchar, el narrador “suelta” la historia.

Otras veces, la historia se relata a propósito de un hecho que acaba de suceder y que evoca en el narrador un suceso similar ocurrido en el pasado. Igualmente, se puede presentar el caso de que el relato surja espontáneamente sin que medie ninguna razón para hacerlo. Es frecuente en las novelas de Alegría que, con motivo de dar a conocer pasajes de su vida, los personajes suelen relatar en forma testimonial su origen, procedencia, peripecias, desgracias, etc., tal como sucede con las narraciones de “el Riero” (*LSO*, capítulo XVIII) y de Manco (*EMAA*, capítulo VIII).

Entre el narrador y el receptor existe un mundo compartido, que se conforma de vivencias, saberes, valores, experiencias, etc., sobre el cual giran las historias, ya que estas se inspiran en los hechos del día a día y tienen un valor referencial. Se parte de la premisa de que existe un acuerdo ético que obliga al narrador referir los hechos que forman parte de la vida de la comunidad. Los relatos tienen, frecuentemente, como protagonistas a los propios personajes de las novelas, como los balseros o los comuneros, lo que conecta aún más a los escuchas con su mundo experiencial y su universo vivencial. Podemos citar como ejemplos “El relato del cholo Arturo” (*LSO*, capítulo IX) y la aventura del viejo Matías con el lobo de mar (*LSO*, capítulo V).

La mimesis verbal andina le asigna un rol predominantemente activo al narrador alegriano. En tal sentido, el narrador se configura en atención al propósito que persiguen

sus historias y al efecto perlocutivo que estas logran en el auditorio. Por otro lado, el narrador dispone de un conjunto de estrategias discursivas heredadas de la tradición oral que tienen por finalidad captar el interés de los escuchas y lograr su adhesión. Con estos recursos, el narrador organiza sus historias, las presenta en forma atractiva y amena, consigue motivar a los escuchas y logra que ellos disfruten con el arte de la palabra.

Con relación a los contenidos de las historias que cuenta el narrador, estas abordan diversos aspectos de la vida de la comunidad indígena, revelan su cosmovisión, dan a conocer su mitología, refieren sus creencias y su cultura, nos informan sobre las leyendas que explican diversos hechos del pasado, etc. En general, las historias cumplen diversas funciones: informar, entretener, divertir y hacer reír a los escuchas¹³⁷. En ese sentido, en los relatos orales, se actualiza el “goce de la palabra” (Espino, 2010a). Por ello, tanto el narrador oral de la trilogía novelística de Alegría como los diversos personajes que asumen la palabra para contar y relatar lo hacen desde la posición de aquel que quiere referir un hecho que tiene un especial significado para los escuchas.

Las historias están basadas en la inmediatez, recogen la experiencia y el saber colectivo, tienen un alcance moral y se asocian con un fin formativo que permite asegurar los valores de la tradición local (José María Arguedas, 2012)¹³⁸. Las formas narrativas tradicionales como el cuento, el mito y la leyenda son el repertorio del que

¹³⁷ Susana Chertudi (1967) y Julio Camarena (1995) analizan las características del cuento oral, las reglas que lo rigen, su estructura, los motivos que desarrollan, las funciones que cumple y su relación con otras formas narrativas.

¹³⁸ En un estudio sobre el cuento folclórico, Arguedas sostiene que el cuento es creado por el “pueblo iletrado”, que “inventa relatos, aventuras de seres humanos, de animales, plantas, ríos o montañas y los cuenta, por lo general no a una sola persona sino a un grupo de oyentes”. Además de este carácter social, el cuento folclórico cumple una función moral y correctiva como un medio formador y orientador de la conciencia de la comunidad local: “El indio inventa un relato para recrear el espíritu de sus oyentes, para *ilustrarlos*, para exaltar lo bueno y lo bello, para afirmar las reglas o valores morales que rigen la conducta de sus grupos sociales, para infundir temor a los castigos que sufren quienes infringen esas reglas, para explicar el origen de las cosas, para describir las injusticias y demostrar que ellas no quedan impunes, para cimentar en el alma del ser humano la esperanza, para exaltar la imaginación, la fantasía de los oyentes; en fin, para describir el mundo terreno, celeste o social” (2012, T. 7: 20).

dispone el narrador para poder transmitir los valores de la cultura andina. Estas formas narrativas demuestran el arte de la palabra e informan acerca del mundo, además de estar asociadas a una intención didáctica y de perennizar el legado de la tradición. El cuento del zorro cubierto de harina (*LPH*, capítulo XI) y el relato sobre el potrillo negro (*EMAA*, capítulo I), en ese sentido, apuntan a un fin moral.

Otro punto de importancia que interesa destacar se refiere al modo de contar que caracteriza al narrador. En ese sentido, la mimesis verbal andina direccionaliza el empleo de procedimientos narrativos que buscan producir un impacto en los escuchas y convertir las historias en fuentes de humor. En relación con ello, los narradores disponen de estrategias discursivas que están pensadas para producir un efecto sobre el auditorio. De esta manera, será constante en el registro del narrador el uso de un complejo verbal y estilístico con una clara finalidad festiva y que se halla conformado por dosis de humor, sutiles ironías, expresiones de burla y jocosidad, sarcasmo con sentido crítico, satirización, hiperbolizaciones, caricaturizaciones y representaciones carnavalizadas de personajes, contrastes y degradación grotesca, entre otros recursos. Estos procedimientos se emplean de manera muy ingeniosa y varían según el tipo de narración, el contenido que desarrollan y la intencionalidad del narrador. Muchos de los relatos se basan en el humor, porque predomina una marcada intención burlesca y crítica del narrador, lo que suele provocar la risa de los escuchas. Al respecto, son relatos representativos del arte narrativo de Alegría “El zorro y el conejo” la historia del muerto que resucitó (*EMAA*, capítulo I), el cuento “El zorro y el conejo” (*EMAA*, capítulo XX) y el cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo (*LPH*, capítulo II).

Las apelaciones al auditorio es otro aspecto que define la intervención del narrador popular, ya que expresa el sentido interactivo propio del discurso hablado. En

las novelas de Alegría, se percibe, en la voz del narrador, la necesidad de referir al auditorio un hecho que es importante para él; en dicho fin, conseguir su atención resulta fundamental y esto se logra mediante continuas apelaciones, bajo la forma de preguntas, invocaciones, vocativos, expresiones fáticas, etc., que están dirigidas al destinatario y que lo comprometen a ser partícipe del discurrir del narrador.

El diseño de los relatos alegrianos se opera de acuerdo con los patrones estructurantes que responden a la mimesis verbal andina. En tal sentido, los narradores orales que figuran en las novelas de Alegría o el narrador extradiegético cuando relata los hechos se valen de expresiones típicas que permiten presentar o iniciar una narración. En *LPH*, ese es el modo con que Simón Robles suele comenzar sus amenos relatos. Son formas propias del discurso oral que los escuchas reconocen como elementos introductorios de una narración popular y remiten a una tradición cuya continuidad pervive en el tiempo.

Otras veces, el comienzo de la narración apela a la memoria popular mediante referencias a las fuentes de donde se obtiene o procede el relato que se va a contar. Al respecto, el narrador refiere el género del relato oral, que puede ser leyenda, tradición o cuento, que, por su naturaleza, pertenece a la tradición oral. Por ejemplo, en el capítulo I de *EMAA*, el narrador extradiegético al relatar cómo se origina la campana de la capilla de Rumi hace saber que seguirá la leyenda que se creó de pronto sobre la peculiar sonoridad que la distinguía.

En los relatos populares del universo alegriano, existen mecanismos discursivos específicos de la narración oral que permiten situar y contextualizar la historia mediante recursos deícticos. Estos recursos los podemos observar, a modo de ilustración, en la presentación de los personajes de la historia de Adán y Eva (*LPH*, capítulo IV), y la

leyenda del Ayaymama y del Chullachaqui (*EMAA*, capítulo XV). Estos procedimientos localizan temporal y espacialmente los sucesos de la narración; en algunos relatos, la localización temporal opera sobre un fondo mítico o lejano, con lo que la historia se sitúa en un tiempo remoto, como sucede con la narración de la aparición del basilisco (*EMAA*, capítulo I). La evocación, a la que el narrador apela para retrotraer al presente la historia, instauro una relación dialógica a través de la compartición de una experiencia o un hecho del pasado que el narrador propicia mediante su discurrir. También es importante la deixis espacial, porque establece las referencias de lugar, precisan el contexto situacional o el ámbito geográfico en que se desarrolla la historia.

El narrador contextualiza la historia situándola en un tiempo pretérito; a veces, da por supuesto que es una historia conocida por el auditorio. Al contar la historia, el narrador suele indicar su fuente o procedencia, lo que le otorga una presencia intemporal que asegura su continuidad en la memoria de la comunidad. Esta apelación al acervo de la tradición tiene por fin validar la historia que va a ser contada.

El relato en sí, luego de las fórmulas de apertura y de localización deíctica, aborda el asunto o anécdota, se mencionan a los protagonistas y se expone la secuencia de los episodios que conforman la trama. De preferencia, se trata de narraciones breves, que son recreaciones de la tradición oral y cuyos modelos son los cuentos populares de la literatura andina.

Siguiendo la estructura del relato popular, el cierre de la historia se ajusta a las convenciones de la narración oral y contiene expresiones propias de la modalidad hablada. De igual modo, las narraciones pueden terminar con ciertas aclaraciones que refuerzan las convenciones del relato corto. Por ejemplo, la forma como Simón Robles,

personaje de *LPH*, aclara el carácter del cuento sobre los nombres Güeso y Pellejo: “Cuento es cuento”.

Los oyentes suelen escuchar atentos el relato y, al término de él, celebrarlo, congraciarse con el narrador, expresar su júbilo o su conformidad con el sentido de la historia. Pueden intervenir también interrumpiendo la narración con expresiones que denotan su particular interés por la historia que se relata, solicitando algunas aclaraciones o expresando su conformidad con su contenido, tal como sucede con el interés que muestra el ingeniero Osvaldo Martínez cuando el hacendado don Juan Plaza relata historias sobre la región de Huayabamba (*LSO*, capítulo IV). Algunas veces, el final del relato se establece en términos de negociación, lo que se logra a través de las preguntas de los escuchas y del diálogo con el narrador; de esta manera, se consigue la aquiescencia de los receptores y su conformidad. Esta aceptación se puede dar después de comentarios apreciativos de parte de los escuchas que confirman el valor, la calidad y el mensaje de la narración. El relato sobre el destino de las aves contado por Silverio Cruz (*LSO*, capítulo XI) concluye de esa manera.

Desde la visión otra asociada con la reivindicación de la cultura marginal, la mimesis verbal andina instituye en el mundo alegriano un fuerte vínculo entre el narrador y la memoria andina. Vehiculizando un permanente lazo con la tradición popular y afirmando su impronta en el imaginario de la comunidad, el narrador se convierte en un factor decisivo de la pervivencia de la memoria oral, de la cual es su portavoz. Con sus historias, el narrador activa la memoria colectiva y retrotrae al presente el legado, los valores, los saberes y los ideales forjados a través del tiempo en el mundo andino.

4.5.3. El modelo del narrador oral

Como principio rector de la novelística alegriana, la mimesis verbal andina le asigna un lugar especial al narrador oral, cuyo rol es decisivo en el mundo representado en la ficción alegriana. El modelo del narrador popular configura el estatuto de los cuentistas en el universo alegriano y, a la vez, es el factor que modela al narrador extradiegético en las novelas del autor. De este modo, tanto este narrador como los personajes en su condición de narradores intradieгéticos siguen la pauta, mantienen el ritmo y ponen en práctica las estrategias de la narración oral y el goce de la palabra.

El narrador oral es un personaje fundamental en la novelística de Alegría¹³⁹. En *LSO*, el arte de la palabra se encuentra en el verbo del viejo Matías Romero y de Juan Plaza, narradores intradieгéticos. El primero, balsero mestizo de Calemar, es un narrador nato, quien “suelta la lengua sin que tenga que jalársela... es de los que conversan con gusto cuando hay que contar de su tierra” (*LSO*: 17). El viejo Matías Romero se instituye como un paradigma de la narración oral y bajo su modelo se erigirán los otros narradores alegrianos en las siguientes dos novelas.

El segundo narrador de la novela es Juan Plaza, hacendado blanco de Marcapata, quien provee de historias que sirven a la narración. En alusión a este personaje, el narrado extradiegético dice: “Don Juan conocía la vida de la región a través de la suya, luenga y trabajada, y se remontaba al pasado con las propias palabras de sus

¹³⁹ Los narradores populares de la sierra norteña se inscriben dentro de la tradición del cuento y guardan filiación con el célebre cuentista de Cosiete, Contumazá, conocido como el Tío Lino. Fidel Zárate lo presenta como un narrador que buscaba divertir a sus lectores, menores y jóvenes, y “abrirles las azules posibilidades de una quimera”. Para alcanzar ese objetivo, “les inventa felices y fecundos cuentecillos, haciendo uso de su inagotable cuentomanía”; Zárate considera que sus cuentos “son los más nacionales y naturales, hondo producto de la savia vital del paisaje y de la propia historia; y hombres y animales en ellos se mueven y actúan con las propias cualidades de la idiosincrasia particular y lugareña de cada región”; con estos relatos “el tío Lino encantusaba y arrobaba a los menores, quinquenños y septeños, al hablarsles en su prosa cosietana, palabrera y florida” (1970 [1939]: 18).

antecesores” (*LSO*: 52). Otros personajes que asumen en algunos momentos de la novela la voz narrativa son Lucas Vilca, quien se desenvuelve como la voz autorial de la novela, Arturo, Silverio Cruz, el ingeniero don Osvaldo Martínez y “el Riero”, temible personaje lugareño.

En *LPH*, Alegría propone como modelo del narrador oral a Simón Robles, cuyas condiciones son precisadas mediante el narrador extradiegético en los siguientes términos:

Dicen que, día a día, la coca acrecienta las fuerzas para el trabajo. De noche, por lo menos al Simón Robles, le aumentaba las ganas de hablar. A otros en cambio, los concentra y los torna silenciosos. Es que él era un charlador de fibra. Pero esto no quiere decir, desde luego, que fuera un charlatán. Al contrario: era capaz de hondos y meditativos silencios. Pero cuando de su pecho brotaba el habla, la voz le fluía con espontaneidad de agua, y cada palabra ocupaba el lugar adecuado y tenía el acento justo (*LPH*: 10).

De la cita, es ilustrativa la relación entre el chacchado de la coca y la estimulación de la palabra que producía en Simón Robles como narrador intradiegtico. Por otro lado, se subraya la condición del personaje como narrador nato: “era un charlador de fibra”; ello, sin embargo, debe evaluarse en función a una diferencia pertinente: no era “un charlatán”, ya que, frente a una impertinente verbosidad, una opción funcional es guardar “meditativos silencios”, con lo que la intervención del cuentista se define por la oportunidad en que interviene en el hilo de la historia. La cita en su parte final remarca esta última idea, ya que, en el fluir de la narración, un principio de conveniencia y adecuación rige el relato oral: “cada palabra ocupaba el lugar adecuado y tenía el acento justo”. Las palabras de la voz autorial subrayan la inclinación de la mimesis verbal andina por el narrador popular como fuente de las historias en las novelas de Alegría. Las cualidades aludidas enfatizan la oportunidad de la palabra y la pertinencia de las expresiones.

Asimismo, la valoración de las cualidades de Simón Robles como narrador oral que hace el narrador extradiegético es un claro indicador de la preferencia de Alegría por los cuentistas populares y un reconocimiento tanto de su habilidad como de su talento narrativo. En la novela, la voz de Simón Robles está a cargo de la narración de la mayoría de las historias, lo que demuestra la importancia que adquiere la palabra hablada en el curso de la novela. Además, en cada uno de sus relatos, el cuentista convoca el ingenio, el humor, la ironía, la gracia y una intención festiva, aspectos que distinguen el arte de la narración oral. El narrador extradiegético muestra expresamente su identificación con las estrategias utilizadas por Simón Robles y no deja de mencionar que seguirá las pautas narrativas que este establece, pues “[a]prendiendo del Simón, y frecuentemente ayudado por él mismo, relataremos también otras muchas importantes historias” (*LPH*: 132).

Las voces del discurso que tienen a su cargo la actualización de la memoria colectiva en *EMAA* son tres: el narrador extradiegético, que mantiene la omniscencia, y los personajes marginales y Amadeo Illas, como narradores intradieгéticos. En primer lugar, el narrador extradiegético es la instancia narrativa predominante en la construcción de la trama de la novela y, dada su especial naturaleza, es la principal fuente que nos informa acerca de diversos pormenores de la historia de la comunidad de Rumi y de sus principales actores. Desde el punto de vista de la recuperación de la memoria oral, es la voz encargada de contar narraciones de carácter popular que amenizan el desarrollo de la trama. Dicha función puede concretarse mediante su intervención directa en el discurso de la novela contando historias como sucede, por ejemplo, con los relatos del capítulo I, que corren en su boca, o reproduciendo la voz de otros personajes, como sucede con la evocación del viejo Chauqui.

En segundo lugar, en cuanto a la voz de los personajes marginales, estos asumen la narración de sus propias vivencias o peripecias mediante la modalidad de “historias orales” o “historias de vida”. Se trata de testimonios dentro de la ficción de la novela en los cuales el personaje cuenta en primera persona su propia historia personal, que se halla marcada por la desgracia, el sufrimiento y el dolor muchas veces. Al igual que en el género del testimonio, en estas narraciones, el narrador y el personaje son la misma entidad. Las historias de Casiana y del Manco, por ejemplo, son casos que ilustran la presencia de la narración testimonial en la tercera novela de Alegría.

En tercer lugar, la presencia del cuentista popular en la novela también es importante. Nos referimos a Amadeo Illas, un hábil narrador popular, en cuya voz se relatan dos conocidos cuentos que figuran en la novela: “Los rivales y el juez” y “El zorro y el conejo”. Amadeo Illas destaca por su especial talento en el arte de la palabra, su gracia y fino humor; al igual que Simón Robles, de *LPH*, y Matías Romero, de *LSO*, es otro narrador nato en la novelística alegriana. De este modo, en atención a la mimesis verbal andina, la trilogía novelística de Alegría cede la palabra al narrador oral, quien sirve de fuente y modelo a la voz autorial en el corpus alegriano.

4.6. El cuento en el corpus alegriano

Como principio rector que preside la trilogía novelística de Alegría, la mimesis verbal andina pone de relieve el goce de la palabra y la *performance* del narrador oral a través del cuento. Bajo la forma del cuento, se agrupan las narraciones que tienen un carácter ficcional, provenientes de la tradición oral o reelaboradas por el autor. Consideramos, además de los cuentos propiamente dichos, las leyendas y los mitos que también figuran en el corpus alegriano. Los relatos evidencian el arte de la palabra y la prevalencia de la literatura oral, afirman la voluntad del autor en recrear eventos y

performances de la palabra hablada y revaloran las formas tradicionales de la narración oral del sistema de la literatura andina.

En *LSO*, figuran la historia de cómo el diablo repartió los males por el mundo, la narración de la muerte de los pajaritos, la leyenda del Tungurbao y la narración sobre la bruja quemada. En *LPH*, se relatan el consejo del rey Salomón, la historia de Adán y Eva, la narración del sermón comentado por un curita de Pataz, la historia del Manchaipuito, el cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo y el cuento del zorro cubierto de harina. En *EMAA*, figuran la historia del basilisco, el cuento “Los rivales y el juez”, el cuento “El zorro y el conejo” y la leyenda del Ayaymama y del Chullachaqui.

Zavaleta (1984) expresa su admiración por la habilidad de Alegría para contar historias. En *Retrato de Ciro Alegría*, destaca esta condición y la función de los relatos breves en el contexto de sus novelas:

Esta excepcional disposición a contar y a organizar el discurso en torno a cuentos o anécdotas [...] revela que mayormente su predilección estaba por el relato breve, rotundo y cerrado, y que así como su conversación podía ser una cadena de cuentos, así escribía novelas a partir de ellos, los cuales se sucedían y encadenaban mediante el entrecruzamiento, formando con pedazos o retazos la gran arquitectura novelística, como el tejedor andino acaba su alfombra con hilos y tramas de variados colores, pero también como melodías más o menos independientes dentro de la vasta sinfonía novelesca (1984: 8).

Desde nuestro punto de vista, la vocación cuentística de Alegría es una proyección de la mimesis verbal andina, que le brinda las pautas en el arte del relato, ya que las formas narrativas del sistema literario no canónico que emplea el autor actúan como medios dinamizadores de la narración e instauran un permanente fluir de la palabra que modula el tono general de la novelística alegriana.

Hemos agrupado las narraciones del corpus alegriano en tres secciones: en primer lugar, consideramos cuentos basados en hechos bíblicos y en personajes de la religión cristiana; en segundo lugar, narraciones referidas a animales del mundo andino; y, en tercer lugar, narraciones sobre seres de la imaginación andina y amazónica. Convenimos en considerar los relatos como “cuentos” en general, ya que en ellos predominan elementos de carácter “ficcional”; además, tienen una breve extensión (el cuento “El zorro y el conejo” es el único relato extenso) propia del relato corto; igualmente, representan el goce de la palabra, en el que se expresa la capacidad lúdica del creador popular; además, son narraciones que proceden de la literatura oral y que el autor reelabora con bastante ingenio e inventiva.

4.6.1. Cuentos basados en hechos bíblicos y en personajes de la religión cristiana

En la novelística alegriana, la mimesis verbal andina posiciona la visión que tiene el universo indio y mestizo sobre la religión cristiana, lo que se ofrece desde una mirada predominantemente festiva. En ese sentido, el humor es el signo constante que gobierna los relatos centrados en la religión cristiana.

En la novelas del autor, figuran breves relatos contados por los protagonistas que tienen como asunto hechos y personajes de la Biblia, así como la vida amorosa de los sacerdotes católicos y la recreación del ascenso al Paraíso. En la narración, existe la intencionalidad de recrear el texto bíblico con el fin de ofrecer una visión festiva de los pasajes y personajes elegidos. Estas narraciones demuestran la habilidad de los narradores orales para instaurar el goce de la palabra y lograr la fruición de los escuchas, a la vez que confirman su vena creativa. El propósito de los relatos es causar jocosidad y divertir al auditorio, lo que se consigue en virtud del arte que distingue a los narradores orales.

Las narraciones tienen un tono festivo, lo cual se manifiesta en el modo como se cuenta la historia, el estilo del relato, la elección de los personajes y su caracterización, y la recreación del texto bíblico que realiza el narrador popular. Son graciosas las escenas en las que aparece el Diablo como un vendedor andariego, el consejo que le brinda el rey Salomón a un cristiano que tiene problemas con su esposa y la representación de Adán como un hombre que siente miedo a la oscuridad; en similar tono, se desarrolla la historia del sermón de Cristo que cuenta un sacerdote de Pataz. Es predominante en los relatos una línea narrativa en clave de humor, pero existe una visión dramática en la historia del cura que enloqueció de amor por una muchacha. Además, el sentido reflexivo gobierna la explicación del lugar al cual van las aves cuando mueren y cuya alegoría se interpreta como una adecuación de la salvación de las almas libres del pecado que van al Paraíso en el discurso cristiano. Estos relatos contados por los propios protagonistas de las novelas demuestran la presencia del humor y lo festivo en la representación de la religión cristiana en la tradición oral y permiten apreciar el valor de la libertad imaginativa en la recreación del texto bíblico.

4.6.1.1. La narración de cómo el Diablo repartió los males por el mundo

El viejo Matías Romero, la voz viviente de la tradición, en el capítulo XIX de *LSO*, titulado “No le juimos poque semos hombres”, narra un cuento que tiene como protagonista al Diablo. Anticipada por la mención del desaliento humano y por la pregunta metafísico-religiosa acerca del mal: “¿Saben cómo jué quel Diablo echó los males?”, el viejo Matías se dispone a relatar la historia de la repartición de los males en la vida de los hombres creando la expectativa necesaria para contar la historia y encuentra una respuesta favorable:

–Yo sí – dijo el Arturo – pero los otros talvez no...

–Cuenta, cuenta, don Matish – pidieron varias voces (*LSO*: 168).

Para Lucas Vilca, se trata de una historia que “no olvidaremos jamás y diremos a nuestros hijos con el encargo de que la repitan a los suyos, y así continúe transmitiéndose, y nunca se pierda” (*LSO*: 168). Matías Romero les pide a los escuchas: “no loviden po ques cosa qiun cristiano debe tenela presente...” (*LSO*: 168).

La narración dice:

–Yera po un tiempo quel Diablo saliό pa vender males po la tierra. El hombre ya bía pecaο y taba condenao, pero nuabía variedá e males yentón el Diablo, costal enel hombro, iba po to los caminos e la tierra vendiendo los males questaban enel costal empaquetaos, pue los bía hecho polvo. Yabía polvos e to los colores queran to los males: ay taban la miseria y lenfermedá, y lavaricia yel odio, y la opulencia que también es mal y lambicia, ques mal también cuando nues debida, y velay que nuabía mal que faltara... Y to era pa hacerse mal dentre cristianos... Yel Diablo les vendía cobrándoles güen precio, yal paquetito con polvito blanco lo reparaban y naides liacía caso... “¿Qué puese?”, preguntaban po mera curiosidá. Yel Diablo respondía: “el desaliento!”, yellos decían: “ése nues gran mal” y no lo compraban. Yel Diablo senojaba, pue la gente le parecía demasio cerrada pa la idea. Y cuando e casualidá o po mero capricho alguno lo quería comprar, preguntaba: “¿Cuánto?”, yel Diablo respondía: “Tanto”. Yera pue un precio muy caro, más precio quel de toítos, y velay que la gente se reía diciendo que puese paquetito tan chico y que nuera tan gran mal nostaba güeno que cobrara tanto, insultándolo tamién al Diablo quera muy Diablo po querelos engañar toavía... Yel Diablo tenía cólera y tamién se reía viendo como no pensaba la gente...

Yases que vendió to los males y naides le quiso comprarel paquetito po quera chiquitito yel desaliento nuera gran mal. Yel Diablo decía: “Conéste, todos; sinéste, niuno”. Y la gente más se reía pensando quel Diablo siabía güelto zonzo. Y velay que sólo quedó puel paquetito y no daban poél niun cobre... Entón el Diablo con más cólera toavía y riéndose con mera risa e Diablo, dijo: “Estes la mía”, y yechó pal viento tuel polvo pa que vaya po tuel mundo...

Yentón to los males jueron poquese mal es toítos (*LSO*: 168-169).

En este relato, se aprecia la habilidad narrativa del cuentista popular y el goce de la palabra en la voz del propio narrador oral. Como se ha indicado, el narrador evoca una historia que, en este caso particular, se ubica en un pasado mítico. De este modo, el narrador activa la memoria colectiva y comparte con sus escuchas la singular historia, cuyo fin es relatar el origen de todos los males y que el desaliento no cunda en el alma de los balseros. Es decir, hay un propósito didáctico en la intencionalidad del narrador.

Es un relato lleno de humor: el motivo del reparto de los males, la elección del Diablo como personaje, su representación como un comerciante andariego, la venta de

los sobres que contenían los males, la reacción de los compradores, la indiferencia frente al sobre que contenía el sobre del desaliento, la difusión de los males por el mundo. Las escenas son divertidas y producen humor y gracia. Por otro lado, el Diablo es presentado en un marco de comicidad, lo que enfatiza el tono jocoso en que se desarrolla el ofrecimiento de los “paquetitos” que contienen los males. La presentación del Diablo como un mortal más en el mundo de los hombres dista de la típica forma demoníaca con que suele aparecer en la tradición cristiana.

El cuento enfatiza el vínculo del Diablo con el origen del mal, tal como se puede apreciar en la religión cristiana, y cómo el poder que representa corrompe a los hombres, lo que consigue con la “variedad” de males que reparte por el mundo. Matías Romero hace ver la diferencia con que impacta el desaliento en el rico y en el pobre: “Sólo que hay que reparar nomá pa darse cuenta... Sies afortunao y poderoso y cae desalentao pa la vida, nada le vale yel vicio luempuña... Sies humilde y pobre, entón el desaliento lo pierde más luego toavía...” (*LSO*: 169). Desde la perspectiva del viejo Matías, el rico no tendría posibilidades de enfrentarse a los males, pues de todas maneras terminaría absorbido por ellos; en cambio, el pobre sí puede enfrentarse al desaliento, porque se pierde “más luego todavía”. En el tono reflexivo que preside el relato, el narrador enfatiza que el desaliento es lo que genera la perdición del hombre: “[...] sinel desaliento niun mal podía pescalo a niun hombre...” (*LSO*: 170). No obstante, el cuento también propone que los males se pueden enfrentar si las personas deciden no ceder ante el desaliento: “Cristianos e Calemar: quel desaliento nuempuñe nunca to nuestro corazón...” (*LSO*: 170). La invocación del narrador se explica porque los balseros necesitan reforzar su espíritu luchador y redoblar los esfuerzos de su vida valerosa.

Es interesante observar que, en el cuento, el narrador apela a la memoria lugareña, pues la historia que cuenta se halla avalada por la tradición. Retrotraer al presente una historia archivada en la memoria resulta importante para la vida de los balseros, porque la palabra de los mayores y lo que ellos cuentan son de mucho valor para los vallinos de Calemar. Como hemos indicado, el narrador introduce el relato en forma estratégica mediante una pregunta, lo que produce el interés de los escuchas. En el aspecto estructural, el relato comprende las siguientes partes: la contextualización, la presentación del personaje y sus ofrecimientos, la conclusión sobre el origen del desaliento y la exhortación a los lugareños que realiza el narrador.

El cuento es un claro indicador del discurso oral que predomina como estilo de la narración en la novelística alegriana. La contextualización permite apreciar la función de las expresiones temporales que permiten situar el marco de la historia: “Yera por un tiempo quel Diablo salió pa vender males po la tierra”; la presentación del personaje y su ofrecimiento se realiza mediante oraciones que siguen secuencias enlazadas por el nexos copulativo “y”: “Yabía polvos e tos los colores quera to los males: ay taban la miseria y lanfermedá, y la avaraicia yel odio, y la opulencia que también es mal y lambicia, ques mal también cuando nues debida, y velay que nuabía mal que falatara... Y to era pa hacerse mal dentre cristianos...”. El lenguaje oral también se observa en la juntura de palabras (“Yabía”, “quera”), la simplificación de los términos debido a razones fonéticas (“tos”, “taban”, “pa”), el uso de las expresiones de carácter continuativo (“velay”) y el ritmo del discurso hablado que se reproduce en el cuento. De este modo, al reproducir el habla de los vallinos de Calemar, la primera novela de Alegría posiciona la prevalencia del discurso hablado en el soporte escrito.

4.6.1.2. El consejo del rey Salomón

El capítulo VII de *LPH*, titulado “El consejo del rey Salomón”, incluye un relato que tiene como personaje al conocido monarca de los tiempos de David y cuyos sabios consejos forman parte del Antiguo Testamento¹⁴⁰. El cuento es relatado por Simón Robles en el marco de la charla familiar, en una reunión con sus hijos en el momento en que degustan de la comida. Llama la atención de la escena el hecho de que Simón Robles de forma muy estratégica aguarda el momento oportuno para poder demostrar una vez más sus dotes de narrador popular. El capítulo se refiere al grave problema de sequía que se ha convertido en una dura y penosa realidad que causa el temor de los pobladores lugareños por las consecuencias que puede ocasionarles. En ese contexto, Timoteo hace saber a Simón Robles que las chacras de la familia han perdido sus cosechas como ha ocurrido con la siembra de los vecinos.

Este triste panorama ha determinado que las raciones se restrinjan y no se pueda ofrecer la debida comida como se solía hacer hasta antes de la sequía. Como colmo de males, Timoteo informa que ha llegado de manera imprevista una pariente cercana a la familia que ha tenido una discusión con su esposo y llega para quedarse en la casa: “...y pa peyor, ha llegao la cuñada que siá peliao con su marido. Ayta y no quiere dirse pa su casa...” (*LPH*: 180).

Luego de la noticia de Timoteo, un silencio se apodera de la charla familiar. En ese instante “el Simón retomó el hilo de la charla, sea por dar curso a sus aficiones de narrador, sea por romper ese silencio triste, producto de una situación de la que no era responsable, pero que le molestaba de todos modos” (*LPH*: 181). Entonces, con el fin de demostrar su talante de cuentista y con el propósito de superar el silencio que había

¹⁴⁰ Los célebres consejos del rey Salomón figuran en los libros *Eclesiastés*, *Proverbios* y el *Libro de la Sabiduría*.

interrumpido la conversación, Simón Robles se sirve de la reciente mención de la pelea de la mujer con el marido para invocar un cuento sobre los consejos del rey Salomón.

La singular habilidad para relacionar el cuento con una situación reciente revela el repertorio de narraciones de que dispone Simón Robles y nos ilustra sobre sus dotes e ingenio de narrador. El cuento menciona a los protagonistas: “En tiempos pasaos, bía un cristiano que tenía mujer quera viuda” (*LPH*: 181); sin embargo, la viuda continuamente le enrostraba al marido su maltrato y que su difunto esposo era mejor: “Y velay que la viuda mucho lo molestaba ondel pobre. Por cualquier cosita, sacaba ondel dijunto y se ponía a llorar: ‘–Uyuyuy, uyuyuy, vos eres malo y mi dijunto era muy gueno, uyuyuy, uyuyuy’. El pobrese mataba po complacela y siempre era más güeno el dijunto” (*LPH*: 181). Y para el colmo la situación se agravaba con cada intento de abandonar al marido: “Luego que lloraba, quería dirse. ‘–Me voy, ya me voy’. El cristiano se hacía melcocha rogándola, hasta quial fin se quedaba. Yasí era siempre. El pobre ya no podía vivir” (*LPH*: 181). Simón Robles nos cuenta que el marido decidió entonces ir en busca del rey Salomón:

Hasta quiun día se liocurió dir a pedirle consejos al rey Salomón. Yeste rey Salomón era pue sabio, pero bien sabienque. Era capaz e ver a lo lejos y nuavía saber que le faltara. Y llegao questuvo ondel rey, el cristiano le contó parte po parte lo que pasaba. Y el rey le dijo: “–Eres demasiado zonzó”. Y el cristiano le preguntó: “–¿Po qué, Su Majestá?” (Poque ondel rey hay que decile “Su Majestá”). Y el rey le dio esta explicación yeste consejo: “–Poque vos no sabes lo que cualquier arriero sabe. Anda onde tal camino y te sientas a esperar ondel camino se parte en dos. Va a venir un cristiano en su burro. Oye lo que dice: eso haces”. Dicho y hecho, el mandao se jué hastese sitio y taba sentao en una pirca, cuando vio quiuno venía montao en su burro. Y llegao questuvo al sitio ondel camino se partía en dos, el jinete quería dir por un camino yel burro puel otro. Tenía que abajarse y jalalo pa lao que quería, pero cuando montaba, velay que el burro se daba guelta y siba puel otro. Entón el cristiano se abajó y cortún palo.

[...]

–Montó con el palo agarrao, y ondel burro quiso dirse po camino que nuera, juá le sonó po las orejas y tuavía liaplicó dos más, juí, juá... Yel burro salió andando pa onde era, yel jinete dijo entón: “Al burro ya la mujer, palo con ellos”. Entón el cristiano, oyendo y viendo, comprendió también, cortó su palo y se jué onde su casa. La mujer comenzó con su cantaleta. “–Uyuyuy, uyuyuy, ¿onde tiás ido? Solita me dejás. Mi dijunto nuera

así. Él era muygueno (yera así, yera asá, to las cosas guenas tenía), uyuyuy, uyuyuy”. Cuando se cansó e la tonada esa, salió con lotra: “–Me voy a dir, ya me voy”. Entón el cristiano se le jué encima: “–Conque te vas a dir, ¿no?” Y juí, juá, juí, juá... Yenvalentona questaba, le dijo ya po su cuenta: “Ándate, si quieres”. Y juí, juá, juí, juá..., con el palo. Entón la mujer rogaba: “Ya no, ya no, pero no me pegues”. Yel cristiano le dio tuavía su yapa. Juí, juá; y la dejó botada poray. Ni más. La mujer no golvió a llorar sin causa nia decir quel dijuntito era más gueno nia quererse dir... Bien dicen quel rey Salomón era muy sabio... (*LPH*: 181-182).

Este ameno relato desarrolla una historia llena de humor que aborda las peleas entre la mujer y el marido, cuya alternativa de solución hace más humorística la historia por basarse el consejo en una recomendación que Simón Robles atribuye al rey Salomón. Personaje de los tiempos bíblicos y conocido por su sabiduría y dar consejos prácticos orientados a edificar la vida espiritual y moral de los hombres, el rey Salomón es el símbolo de lo justo y lo equitativo en la tradición bíblica. En el relato, llama la atención la utilización de la figura del rey Salomón para insertarla en un contexto de humor y sátira. En ese sentido, la habilidad de Simón Robles estriba en disponer de un hecho de la vida doméstica del mundo andino y en tratar de establecer su nexo con historias o leyendas del pasado. En el cuento, se subraya la falta de una debida compenetración entre los miembros de una pareja, lo que se debe a la actitud de la viuda, protagonista de esta singular historia; de igual modo, el relato pone énfasis en las explicaciones que ella suele dar para establecer un contraste entre la próspera y positiva vida que tenía con el viudo, a quien siempre evoca, y la relación que lleva con su actual pareja.

En el cuento, la figura del rey Salomón aparece referida a partir de su sabiduría, de su especial don para escuchar y resolver problemas, y de la efectividad de sus consejos. Estos aspectos se acercan a la historicidad del personaje tal como y corresponden a las características del citado rey según la tradición bíblica. Estos rasgos configuran el “lado serio” en la representación del legendario personaje y apuntan a subrayar su imagen de juez regulador de los problemas o conflictos que afectan a los

hombres. Sin embargo, el relato carnavaliza la figura del rey Salomón al presentarlo en un contexto de risa y humor, pues el asunto que va a resolver tiene como recomendación no la actuación correcta y ejemplar, sino, más bien, el uso de la violencia. En este marco, la dimensión del rey Salomón aparece degradada y sus consejos, de antigua y sabia prosapia, devienen, por el contrario, en incitaciones a la agresión física.

Cabe anotar que la forma como se enuncia el consejo tiene la estructura de la fórmula proverbial y adquiere, por ello mismo, un tono sentencioso: “Al burro y a la mujer, palo con ellos”. Desde la posición del cuentista, satanizar a la mujer es, en el marco del asunto tratado, la única opción posible. En la lógica de la narración, la mujer se configura como un ser que merece ser objeto de violencia de parte del varón, por lo que la intencionalidad del relato es lograr la justificación de la actuación del hombre sobre ella.

En la historia que relata, Simón Robles utiliza muy sutilmente la analogía entre el burro y la mujer, ya que, en forma deliberada, hace destacar la desobediencia del burro respecto del amo con el fin de poder validar la forma, desde su perspectiva, como se debe imponer la sumisión de la mujer. Esta comparación permite explicar el grado de dependencia con que debe verse, en la línea del narrador intradieético, a la mujer respecto del marido. Desde un punto de vista cultural, se observa que el cuento tiene como trasfondo la tradicional visión patriarcal en la concepción del matrimonio en la sierra y su verticalidad en el mundo andino. El relato subraya un sentimiento de machismo y una subalternización de la mujer, además de justificar la violencia en contra de ella. En la narración, el humor se consigue mediante la forma como el conocido rey recomienda “castigar” a la mujer.

El cuento ilustra el funcionamiento de la mimesis verbal andina cuando el narrador popular incorpora a su registro una historia procedente del espacio letrado y la reelabora en forma muy creativa. También se puede apreciar la libre intervención del narrador sobre la fuente bíblica y la historia del célebre personaje con una clara intención festiva. De este modo, el narrador aprovecha la “utilidad” del texto bíblico para “adecuar” la sabiduría del rey Salomón a las “experiencias” del mundo andino.

En el cuento, se pueden apreciar diferentes elementos que pertenecen al lenguaje oral. La contextualización temporal ubica el marco del relato y menciona a los miembros de la pareja: “En tiempos pasado, bía un cristiano que tenía una mujer quera viuda”; se puede observar también el encabezamiento de periodos oracionales con el nexa “y”: “Y velay que la viuda...”, “Yasí era siempre”, “Yeste rey Salomón”, cuya función es mantener la fluidez del relato; además de las junturas de palabras y acortamientos de términos por razones fonéticas indicados anteriormente, se registran prolongaciones silábicas que se repiten: “Uyuyuy, uyuyuy”, que hacen más evidente el llanto de la viuda; igualmente, las expresiones onomatopéyicas “juí, juá, juí, juá” enfatizan en el discurso de Simón Robles el castigo del marido. Son comunes en los relatos los fenómenos fonéticos del habla hablada como las elisiones (“pasaos”) y las aspiraciones (“dijunto”). Por último, el cuento registra el voseo regional (“–Calla, vos lambida”) y derivaciones morfológicas propias del habla local (“sabiemque”). Estas particularidades sitúan en el plano del mimetismo verbal el lenguaje del narrador alegriano y ponen de manifiesto la función de la mimesis verbal andina en el objetivo de producir un efecto oral en la prosa del autor.

4.6.1.3. La historia de Adán y Eva

En el capítulo IV de *LPH*, titulado “Puma de sombra”, se desarrolla el ingreso de un puma al redil de la familia de Simón Robles durante la noche. Tomando como referencia la escasa visibilidad de los animales en la oscuridad del momento, el narrador extradiegético comenta que solo se distinguen los ojos de los animales que “[f]ulgen, amarillos, e inmóviles, en medio de las sombras” de tal manera que “arden centenares de luces quietas” (*LPH*: 149). Por ello, es necesario dar pistas si se acercan al redil animales como el zorro para que los canes puedan reaccionar rápidamente. Simón Robles entonces reflexiona: “La noche miente y asuta ondel animal y también ondel cristiano. La sombra pare pumas y zorros que nuay, pare miedos” (*LPH*: 149). Esta referencia a la oscuridad y al miedo es introducida por Simón Robles para poder contar una de sus historias.

De este modo, Simón Robles ha logrado crear un momento especial:

En ese rato, sin duda, iba a contar una de sus historias. No se sabía cuándo podía estimárselas reales o fantásticas. El les daba a todas igual tono de veracidad y sacaba las conclusiones del caso. Y ahora, por ejemplo, sus auditores no sabrían decir si así afirmaba el Libro Santo o si era que el Simón añadía acontecimientos de su cosecha (*LPH*: 149).

La cita destaca la verosimilitud de las narraciones de Simón Robles y, en general, de las narraciones populares de la tradición oral, ya que el narrador alegriano se inspiraba en la “veracidad” de los relatos para poder extraer “conclusiones” de su contenido. No obstante, el narrador extradiegético en referencia a la condición de fabulador de Simón Robles señala que no era fácil determinar la naturaleza real o ficcional de los relatos que contaba. Por ello, con relación al relato basado en la Biblia, el narrador extradiegético conjetura qué validez le atribuirían los escuchas al relato. El fondo de estas conjeturas alude a las opciones que tiene Simón Robles como narrador: respetar el texto bíblico o

recrearlo según su intencionalidad. La opción de Simón Robles se inclina por la segunda alternativa. En ese sentido, desde el punto de vista de la mimesis verbal andina, la elección de Simón Robles se explica por su libertad para reelaborar las historias bíblicas con un tono festivo, rasgo dominante en sus narraciones.

Conocido cuentista, “su flauta, su caja, sus perros, sus historias” explicaban la fama de Simón Robles, en particular sus habilidades artísticas. En la primera parte del relato, el narrador ubica el hecho en un tiempo remoto: “volvamos a aquella noche y aquella hora”; menciona el asunto: “Y asiés la historia e la sombra o más bien la diun puma yotras cosas e sombra” (*LPH*: 151), presenta al protagonista invocando que estén atentos a la singular historia: “Oiganmé... Jué que nustro padre Adán taba en el Paraíso, llevando, comues sabido, la regalada vida” (*LPH*: 152). La descripción del lugar plenifica la abundancia de frutas y plantas, e informa sobre la existencia de una variedad de animales. En ese lugar ideal, existe una armonía entre los seres de la naturaleza y Adán; además, el primer hombre tiene todo a su alcance: “Y velay quel no necesitaba más questirar la mano pa tener lo que quería” (*LPH*: 152).

Sin embargo, el narrador anticipa una cualidad de la personalidad de Adán que será dominante a lo largo del relato: “Pero la condición e to cristiano es descontentarse” (*LPH*: 152). Dicha condición explica el reclamo, los pedidos y la actitud de Adán, tal como prosigue Simón Robles:

Y ay ta que nustro padre Adán le reclamó ondel Señor. Nues cierto que le pidiera mujer primero. Primero le pidió que quitara la noche. “Señor —le dijo—, quita la sombra; no hagas noche; que todo seya solamente día.” Y el Señor le dijo: “¿Pa qué?” Y nustro padre le dijo: “Po que tengo miedo: No veyo ni puedo caminar y tengo miedo”. Y entón le contestó el Señor: “La noche pa dormir sia hecho.” Y nustro padre Adán dijo: “Siestoy quieto, me parece quiun animal miatacará aprovechando lescuridá.” “¡Ah! —dijuel Señor—, eso miace ver que tienes malos pensamientos. Niun animal sia hecho pa que ataque ondel otro.” “Asiés, Señor, pero tengo miedo en la sombra: haz sólo día, que todito brille como la luz”, le rogó nustro padre. Y entón contestuel Señor: “Lo hecho ta hecho”, po quel Señor no deshace lo que ya hizo. Y después le dijo a nustro padre: “Mira”, señalando pa un lao. Y nustro padre vido un puma grandenque, más grande que

toítos, que se puso a venirse bramando con una voz muy feya. Y parecía caraceque tenía que comelo onde nistro padre. Abría la bocota al tiempo que caminaba. Y nistro padre taba asustao viendo cómo venía contra dél el puma. Yeneso ya llegaba y ya lo pescaba, pero velay que se va deshaciendo, que pasa po su encima sin dañalo nada y después se pierde en el aire. Era, pue, un puma e sombra. Yel Sor le dijo: “Ya ves, era pura sombra. Asiés la noche. No tengas miedo. El miedo hace cosas e sombra”. Y se jué sin hacele caso a nistro padre. Pero como nistro padre tamién no sabía hacer caso, aunque endevidamente, siguió asustándose po la noche y después le pegó su maña onde los animales. Yes así cómo se ve diablos, duendes y ánimas en pena y tamién pumas y zorros y toda laya e feyaldades dentre la noche. Y las más e las veces son meramente sombra, comuel puma que lenseñó a nistro padre el Señor. Pero no acaba entuavía la historia. Jué que nistro padre Adán, po no saber hacer caso, siempre tenía miedo, como ya les hey dicho, y le pidió compañía ondel Señor. Pero entón le dijo, pa que le diera: “Señor, a toítos les dites compañera, menos onde mí.” Yel Señor, comuera cierto que toítos tenían, menos él, tuvo que dale. Yasí jué como la mujer lo perdió, po que vino conel miedo y la noche... (*LPH*: 152-153).

Simón Robles recrea con mucha libertad episodios del “Génesis” con una clara intención festiva, aunque no realiza ninguna crítica a la Iglesia Católica como institución ni cuestiona la Biblia, pues solo se sirve del libro para recrearlo con un sentido de humor. La narración se vale de algunos personajes y pasajes del texto bíblico para explicar dos hechos: el miedo a la oscuridad y la perdición del hombre. Como se puede observar, la narración sigue las características lingüísticas del discurso oral andino de la variante del castellano norteño en el plano fonético, léxico y gramatical. Luego de una primera parte, que contextualiza la narración y permite conocer al personaje y el asunto de la historia, se narra con bastante humor la razón del miedo a la sombra, la petición de “quitar” la noche, el rechazo del pedido y la petición de una compañera; la parte final adopta la forma de una conclusión que explica cómo nació la perdición del hombre.

Desde el inicio del relato, predomina el humor tanto en la presentación de la armonía existente entre Adán, los animales y las plantas en el Paraíso, como en la primera petición que le formuló Adán al Señor y que se precisa de parte del narrador que no fue la compañía de una mujer. La configuración de Adán, llamado “nistro padre”, como un personaje risible domina todo el relato, pues se incide en dos aspectos

que definen su personalidad: por un lado, el miedo que siente ante la oscuridad, porque puede ser atacado por cualquier animal; por otro, su terquedad, porque “tamién no sabía hacer caso”. El pedido al Señor para que “quite” la noche y que todo sea día a fin de que pueda ver bien es infructuoso, porque la divinidad impone su autoridad con una frase popular: “Lo hecho ta hecho”. Si no hubiera temor, no habría problemas en la oscuridad; sin embargo, esta puede producir engaños por creer que se perciben objetos o seres que no corresponden a la realidad. Adán desconoció el consejo del Señor y transmitió su “maña” a los animales; en la oscuridad, aparecieron entonces todo tipo de seres: “Yes así cómo se ve diablos, duendes y ánimas en pena y tamién pumas y zorros y toda laya e feyaldades dentre la noche”.

Situándose en la perspectiva del varón, el narrador quiere establecer como causante de la desgracia del hombre a la mujer, pues con ella vinieron el miedo y la noche. Esta imagen de la mujer se halla en relación con la idea de que fue ella quien condujo al hombre hacia el pecado de acuerdo con lo que sostiene el texto bíblico, pero la narración de Simón Robles agrega estos dos elementos que contribuyen al sentido festivo en el relato, por lo que el pesar que representa la mujer para el hombre en la perspectiva del cuento es mucho mayor. La imagen negativa de la mujer que proyecta “La historia de Adán y Eva” coincide también con similar consideración de la mujer en el cuento “Los consejos del rey Salomón”. En ambos relatos, se ponen de manifiesto dos conocidos estereotipos: el origen de los males atribuidos a la mujer y la justificación del maltrato del hombre hacia la mujer.

4.6.1.4. La naración sobre el sermón comentado por un curita de Pataz

Una de las historias que oímos de boca del narrador extradiegético es la divertida anécdota de un cura de la localidad de Pataz, que se encuentra al finalizar el capítulo II de *LPH*, titulado “Historia de perros”. Sobre este personaje, el narrador nos dice:

Era un sacerdote humilde e ignaro, de la cuerda de aquellos indios beatos a quienes el obispo Risco de Chachapoyas, después de enseñarles unos cuantos latinajos, tonsuró y echó por el mundo –en este caso el mundo era la sierra del norte del Perú– a desfacer entuertos de herejía (*LPH*: 132-133).

En la presentación, nos interesan dos puntos de la caracterización del personaje que anticipan un marco adecuado para lo festivo: su modesta formación, que se resume en el conocimiento de expresiones latinas, y el fin de su misión de “desfacer entuertos”, que recuerda una frase de Cervantes empleada para explicar el objetivo del ingenioso hidalgo manchego.

El relato dice:

Nuestro buen curita predicaba una vez el famoso Sermón de las Tres Horas en la Iglesia del distrito de Sigvas. Puso mucha emoción, gran pesimismo, en relatar los padecimientos y la muerte de Nuestro Señor. El resultado fue que casi todos los aldeanos feligreses, en especial las viejas pías, se pusieron a gemir y a llorar a moco tendido. Confundido el curita por el efecto de sus palabras y no sabiendo como remedar todo dolor, dijo al fin, hermanitos... Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento... (*LPH*: 133).

En este relato, destacan varios elementos. En principio, la brevedad de la narración condensa al mínimo los aspectos temáticos con el fin de producir humor y gracia en los escuchas que están muy atentos a la historia. En ese sentido, debemos señalar que la mimesis verbal andina actúa en relación con la eficacia del relato oral, por lo que la brevedad del cuento, como sucede en este caso, no está en contradicción con la poética de la narración corta. Además, el narrador se centra en la “teatralización” con que el cura realiza la explicación del sermón; esta realización histriónica es la razón de la comicidad de la escena.

Merece un comentario la “estrategia” con que el cura trata de “librarse” del efecto causado por la forma de decir el sermón: “Como hace tanto tiempo quién sabe será cuento...”. Este recurso, sin embargo, es interesante por dos razones: primero, sitúa

en el pasado el origen de la historia, con lo que el cura se aleja de asumir una responsabilidad por lo que dice; este hecho llama la atención, porque la exageración con que el cura relata el sermón contradice la gravedad y la seriedad que se exigen para explicar un hecho sacro. Segundo, evidencia la convención que siguen las historias orales que, por ser cuentos, suspenden “las reglas de credibilidad” y, por consiguiente, no deben seguirse al pie de la letra. En ese sentido, la mimesis verbal andina “garantiza” los medios de validación de las historias orales y las reglas del pacto ficcional que gobiernan la lectura y recepción de los productos literarios.

4.6.1.5. La historia del Manchaipuito

En el capítulo I de *LPH*, titulado “Perros tras el ganado”, Alegría incluye una conocida historia que se refiere al cura que enloqueció de amor por una muchacha. Es una macabra historia cuyo protagonista muere de amor tocando una quena junto al cadáver desenterrado de su amada. La inclusión de esta historia en la segunda novela de Alegría, conocida como el Manchaipuito, revela la difusión que tuvo en la literatura oral del Perú.

La escena en que se desarrolla el relato tiene como personajes a Pancho, un joven aficionado al canto, y la pastora Antuca, de quien está enamorado. La conversación entre ambos tiene como marco el paisaje andino y transcurre en forma muy tierna. Pancho, acompañado de su antara, entona huaynos y yaravíes; con sus melodías quiere llegar al corazón de Antuca y le dedica a ella sus canciones. El narrador extradiegético nos dice: “El Pancho cogía la antara que tenía colgando en el cuello mediante un hilo rojo y se ponía a tocar, echando al viento las notas alegres y tristes de los wainos y las atormentadas de los yaravíes” (*LPH*: 116). Estas palabras nos informan

de las cualidades artísticas de Pancho; además, precisan las diversas tonalidades que formaban parte de su repertorio, pues tocaba música alegre, triste y atormentada.

Uno de los yaravíes que conocía el joven era el Manchaipuito, historia que llenaba de angustia a Antuca y “hacía aullar a los perros”. A pedido de Antuca, Pancho cuenta la historia:

—Un cura dizque taba queriendo mucho onde una niña, pero siendo él cura, la niña no la quería onde él. Y velay que diun repente murió la niña. Yentón el cura, e tanto que la quería, jué y la desenterró y la llevó onde su casa. Y ay tenía el cuerpo muerto y diuna canilla el cuerpo muerto hizo una quena y tocaba en la quena este yaraví, día y noche, al lao el cuerpo muerto e la niña... Y velay que puel cariño y también po esta música triste, tan triste, se golvió loco... Y la gente poray que oía el yaraví día y noche, juéa verpo qué tocaba tanto y tan triste, y luencontró al lao el cuerpo muerto, ya podrido, e la niña llorando y tocando. Le hablaron y no respondía ni dejaba e tocar. Taba, pues, loco... Y murió tocando... Tal vez puese aúllan los perros... Vendrá lalma el curita al oír su música, yentón los perros aúllan, porque dicen que luacen así al ver las almas... (LPH: 116-117).

En la narración de Pancho, llaman la atención las formas artísticas que concurren en la *performance*, pues, por un lado, el joven conoce el yaraví, con su respectiva ejecución musical, y, por otro, nos brinda el relato oral referido a dicha historia. La historia del cura que enloqueció de amor procede de la época colonial e ingresó a formar parte de la literatura como yaraví y como narración.

Espino sostiene que el texto “se incorpora a la aldea letrada quechua a fines del siglo XVIII e inicios del XIX” (2002: 250). De origen boliviano, entre las primeras versiones que se conocen¹⁴¹, se puede mencionar la novela corta *La quena* de Juana Mauela Gorriti (1845), donde el personaje Hernán de Camporeal, prendado del amor de Rosa, recupera el cuerpo inerte de ella y toca ante su cadáver una música aterradora y desconcertante con un instrumento hecho de su fémur. Por su parte, Acisclo Villarán

¹⁴¹ Espino realiza un estudio de las versiones de Juana Manuela Gorriti, Acisclo Villarán, Ricardo Palma, Ernst W. Middendorf y Jesús Lara en el artículo “*Manchay puytu* y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX)” (2002) y en su Tesis de Doctor *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua* (2007) (Cf. 128-148).

(1873) publica el yaraví que obtiene gracias al texto que le proporciona Juana Manuela Gorriti; el texto poético del Manchaipuito es “un poema de la fragilidad quechua” y resulta ser “un texto tributario del romanticismo” (Espino, 2007: 131).

La tradición “El manchay-puito” de Ricardo Palma (1877) sitúa la historia en el Cuzco, donde el cura don Gaspar de Angulo y Valdivieso se enamora de una criada india a su servicio, amor no bien visto por las autoridades eclesiásticas; a su muerte, el cura extrae su cuerpo, lo viste y le canta un yaraví tocando su quena dentro de un cántaro de agua, lo que producía “sonidos lúgubres”. Ernst W. Middendorf (1891) recoge la versión como canción y la versión como relato oral del Manchaipuito; su versión lleva por título “La gruta del horror” y es “un poema escatológico, de la miseria, de la muerte” (Espino, 2007: 137). Jesús Lara reproduce (1947) una versión del Manchay puytu en quechua “cuyo estatuto escritural pone en duda la inspiración oral quechua” (Espino, 2007: 139). Igualmente, Lara (1973) incluye una versión boliviana en prosa sobre la conocida historia.

En la novela de Alegría, se puede asumir que el pastor Pancho tenía conocimiento de los dos registros del Manchaipuito; la versión que relata es una versión resumida de la narración oral que se había difundido en la literatura andina; por ello, el narrador oral alegriano estaba familiarizado con la canción y la narración en prosa.

La historia del cura enamorado forma parte de los relatos populares y del espacio letrado en los que los sacerdotes son protagonistas de anécdotas y aventuras que se hallan envueltos en el pecado y lo prohibido. El carácter fragmentario con que se registra la narración explica la forma como la memoria oral conserva los relatos de la tradición popular o que se incorporan a la tradición oral procedentes del medio letrado. Este carácter fragmentario ilustra, por otro lado, el funcionamiento de la mimesis verbal

andina en el proceso de la transmisión oral cuyos resultados pueden dar lugar también a variantes de ese tipo. En el relato de Alegría, se desarrollan los principales motivos del Manchaipuito; en la trágica historia, la tentación se apodera del cura, con lo que contraviene los principios de la Iglesia Católica. El amor del cura llega al extremo cuando hace una quena con los huesos de la niña para poder tocar tonadas de pena y de lamento. En el relato, se puede observar el impacto que tiene la música que toca el cura, que es tan tiste y penetrante que produce el aullido de los perros.

En su brevedad, el relato se desarrolla con fluidez y sigue una secuencia textual aditiva. El texto contiene los elementos básicos de la historia, el narrador presenta a los personajes, relata la muerte de la niña, la triste suerte del cura, el descubrimiento de los vecinos y su sorpresa, y, finalmente, narra la muerte del cura, como desenlace trágico de la historia. Por otro lado, los elementos formales que permiten la construcción del relato oral se logra con la reiteración de la expresión “Y velay” (“He aquí, he allí”). Esta expresión, que cumple una función fática y conectiva entre los segmentos que forman parte de la narración, es un elemento característico del relato oral y constituye una muestra de la existencia de formas propias que constituyen el sistema del lenguaje formulario del narrador oral en la novelística de Alegría. A ello se suma también el carácter yuxtapuesto de los periodos que conforman el relato, rasgo de la sintaxis del texto oral, que permite una rápida sucesión de los episodios. Rasgo típico, asimismo, del relato oral es el registro lingüístico del narrador, cuya forma de expresarse revela su pertenencia a una comunidad mestiza de sustrato quechua. La posición de Pancho como narrador se sitúa en la perspectiva de quien ha escuchado la historia, por lo que cuenta la historia como parte de su conocimiento y del repertorio particular del que dispone.

El impacto de la tonada que acompaña al relato en el sentimiento de Antuca opera en dos direcciones, que tienen una aparente contradicción, pues, por un lado, ella

sentía un sufrimiento; pero, por otro, quería escuchar el yaraví para experimentar un “gozoso dolor”: “Pero en el fondo de sí misma deseaba oírlo, sentía que el desgarrado lamento del Manchaipuito le recorría todo el cuerpo proporcionándole un dolor gozoso, un sufrimiento cruel y dulce. La cauda temblorosa de la música le penetraba como una espada a herirle rudamente, pero estremeciéndolas con un temblor recóndito, las entrañas” (*LPH*: 116-117). La respuesta de Pancho: “Cómo será el querer, cuando llora así...” es una reflexión que a modo de conclusión cierra el relato; este procedimiento es un elemento formulario de la oralidad que es recurrente en las historias contadas tanto por los personajes como por la propia voz autorial. En el contexto del capítulo, la frase se puede entender, por traslado a la experiencia sentimental y emocional de ambos personajes, como una alusión al sentimiento amoroso del joven Pancho hacia Antuca.

El relato que reproduce Alegría permite apreciar que la narración de una historia tradicional se conjuga, muchas veces, con la demostración de habilidades artísticas de parte de quienes cuentan la anécdota, como sucede en este caso; de este modo, la narración y la música, prácticas artísticas habituales entre los pobladores del mundo andino, se complementan y le dan una unidad a la historia contada, lo que permite apreciar la *performance* del arte verbal en la cultura andina. En *LPH*, tal conjugación de habilidades se expresa en la capacidad artística de Pancho como en la de Simón Robles. Este es un aspecto clave en la novelística alegriana, ya que el don de la música y del canto contribuye a darle más vitalidad al arte de la palabra, a la vez que reproduce el sistema de codificaciones artísticas que son propias del sistema de la literatura andina.

4.6.1.6. La narración de la muerte de los pajaritos

En el capítulo XI de *LSO*, titulado “Charla de bohío”, se plantea la discusión acerca del destino de las aves, es decir, cuál es el lugar adonde se dirigen en su curso final. El fondo de este mito tiene como base el discurso cristiano referido a la salvación de las almas e ilustra la forma como es elaborada la tradición cristiana en el pensamiento popular representado en el mundo alegriano. Como lo hemos indicado anteriormente, la mimesis verbal andina incide en la apropiación que realiza el relato oral de personajes, episodios y temas de la religión cristiana para adecuarlos al imaginario del mundo andino.

En los instantes previos a la narración del mito, había caído una lluvia intensa y los calemarinos reflexionan en la choza de don Matías sobre el atractivo tema del destino final de las aves. El personaje Lucas Vilca contextualiza el inicio de la discusión: “Las otras aves aletean penosamente, yendo de árbol en árbol sin encontrar lugar propicio. Terminarán por irse sabe Dios a qué sitio o por morir. ¿Cómo y dónde acabarán las aves? Las que no caen ante sus enemigos –hombres y fieras– ¿por qué y cuándo morirán?” (*LSO*: 104).

Es un asunto que motiva especial atención de Silverio Cruz, don Matías, Lucas Vilca, la vieja Melcha y Adán. De modo particular, destaca que los parladores estén tan enfrascados en la conversación que llevan largas horas abordando el tema. Lucas Vilca nos dice: “Discutiendo este problema estamos en la choza de don Matías. Yo me he quedado aquí desde la mañana, después de balsear a un grupo de bambamarquinos. El Silverio Cruz vino de su bohío a pedir candela y hasta ahora no se va, pues, anudado a la charla, dejó pasar el tiempo...” (*LSO*: 104).

Otro punto que se pone en cuestión es el grado de autoridad que se suele asignar al espacio letrado en relación con la capacidad para interpretar y comprender el sentido

de las narraciones orales. Al respecto, se cree, como lo hace ver Adán, que “esos letraos quiay po los pueblos, eso nomá saben” (*LSO*: 105). Sin embargo, la réplica de don Matías, quien encarna al saber del vulgo en la novela, sentencia: “Esos dicen que saben, pero nues lo memso que saber e verdá, quiaberse dao cuenta con los meros ojos diuno...” (*LSO*: 105). De este modo, se colige que el saber tradicional, que se guarda en la memoria colectiva del pueblo, representa el conocimiento “verdadero”. Desde la perspectiva de la mimesis verbal andina, este punto pone de manifiesto el valor del relato oral y su condición como fuente de autoridad en el universo andino, a la vez que se enfatiza el saber y el conocimiento derivados de la práctica y de la vida diaria en contraposición con el saber abstracto del espacio letrado.

El relato sobre el misterio de la muerte de los pajaritos corre en la voz de Silverio Cruz como narrador intradieético:

—Cuanduera muchacho mi mama contabuna historia quella loyó también cuando muchacha... Dicen quiun cristiano se jué a cortar leña y como no lencontraba cerca se jué yendo, yendo po una quebrada... Iba puen medio diun montal y leña güeña nuabía, sólo meros palos verdes hallaba... y más lejos toavía siba cuando velay quioye un canto e pajaritos... y se jué acercando cuando dizqué vidun campito espaciao onde los pajaritos siabían aposentao en las ramas e to la güelta... Y bía to clase e pajaritos... unos coloraos, unos verdes, unos pardos, unos amarillos, que digo huanchacos, que digo ciscos, que digo rocoteritos, que digo quienquienes... yotros pajaritos qué no conocía puen su vida los bía reparao nunca, nunquita... Asies questaban al cantando yel cristiano se quedó parao ai, embelesao, oyendo aquel canto... pue toítos cantaban diacuerdo yel canto más lindo quiun cristiano haiga escuchao... Cuando diun momento los pajaritos se callaron y unos dellos questaba en la rama más alta yera ya dejuro medio viejo, pues tenía la pluma sin brillo, levantuel vuelo subiendo, subiendo dando güeltas hasta aquel cristiano ya no lo vio y los otros pajaritos también no lo vieron porque subió pa las nubes, más arriba e las nubes, porque subió pal cielo...

—Guá, hom, perueso nues muerte —apunta el viejo, un tanto asombrado.

—Estues, pué, la muerte diun pajarito —continúa el Silverio—, pué un pajarito se va toídito pal cielo, pué ni con su cuerpecito ha hecho siquiera niun daño...

—Guá, hom.

El narrador se entusiasma con su relato y la admiración es unánime, pues hasta las chinas lo miran con ojos absortos, y prosigue:

—Güeno, pué... Yeneso los pajaritos vieron ondel cristiano yuno dellos voló pa una rama cerca dél y dizqué como si juera otro mero cristiano también yası jué que le advirtió: “Yas visto lo que niun cristiano ve. Si cuentas, mueres”. Yentón el cristiano dijo que no contaría, yası comno sijo así luizo, pue e contar tenía que morir... (*LSO*: 105-107).

Un aspecto que llama la atención del relato es su procedencia inmemorial, ya que, como dice Silverio Cruz, es un relato que escuchó de su madre, quien, a su vez, lo oyó de otra persona. En ese sentido, la mimesis verbal andina pone de relieve el origen inmemorial del relato popular y su pervivencia en la oralidad en su proceso de transmisión. Otro punto que es necesario mencionar es la naturaleza de la narración. El relato es un mito que explica simbólicamente la muerte de las aves y el lugar al cual se dirigen: ellas van al cielo cuando mueren y no dejan ningún rastro, porque se marchan íntegramente, su cuerpo se va al cielo. Por esa razón, no hay aves muertas en los campos, no se suelen ver plumas de las aves o aves desplumadas desfallecientes en las tierras de los vallinos. Ellas se van al cielo, porque son seres inocentes que no han hecho ningún daño a nadie.

La alegoría del relato es aleccionadora, ya que ejemplifica la pureza de un ser que merece como lugar de cobijo definitivo el espacio celestial. Por otro lado, la significación del relato apunta a contrastar el carácter invasor, destructivo y nocivo del hombre frente a la naturaleza. Y, en contraste con él, se hallan las aves. También es llamativa la petición de guardar secreto por lo sucedido que le hace una de las aves al cristiano que ha visto elevarse al cielo al pájaro mayor que, en el último instante de su vejez, viaja hacia ese lugar.

Por otro lado, el origen de cómo surge este relato también concita la atención de los escuchas. Es natural que alguien en un tiempo pretérito haya creado tal historia. Son interesantes los puntos de visto al respecto; así, Arturo discrepa sobre el secreto que se debe guardar sobre la historia contada y prefiere creer es una “invención”: “–Güeno, pero siel cristiano no pudo contar y nua contaio como dices, ¿cómo pa ver sabido después? [...] –Dejuro ques invención dialguien nomá...”. Matías Romero tiene similar reflexión: “– Puede que seya, también”. Como se sabe, las convenciones del relato tradicional remontan a una voz anónima su origen. Por ello, en un cierre circular del

relato, Silverio Cruz reafirma, a pesar de cierta objeción de los parladores su origen inmemorial: “–Será, entón, peruasí contaba mi mamita...” (*LSO*: 107).

El relato recrea el discurso cristiano que preconiza la salvación de las almas en relación con la forma de vida que han llevado las personas durante su existencia. En la alegoría que sirve de base al mito, el cielo representa el justo destino de las aves, ascenso que connota pureza o inocencia si se aplica el significado a la vida humana. En el simbolismo del relato, si no se ha hecho daño a nadie, el cielo es el premio para quienes tuvieron una vida correcta.

4.6.2. Narraciones sobre animales

Las narraciones que tienen como protagonistas a animales conforman una temática importante de la tradición oral andina y se presentan como cuentos y fábulas. En la novelística alegriana, el vínculo de la prosa artística del autor con la literatura oral se da a conocer mediante la incorporación de narraciones sobre animales de arraigo popular en el universo andino que se cuentan en clave de humor como se puede apreciar en la mayoría de relatos que conforman el corpus alegriano. Estos relatos representan un importante filón de la literatura oral y la preferencia de la mimesis verbal andina por narraciones sobre animales del universo andino y popular.

Los personajes que aparecen en los cuentos de Alegría son el perro, el zorro, el conejo, el sapo, la cigarra y la garza. En varios capítulos de *LPH*, el autor relata la historia y las peripecias de los canes ovejeros que pertenecen a la familia de Simón Robles; dos de esos canes se llaman Güeso y Pellejo, y el origen de dichos nombres es explicado por Simón Robles mediante un cuento que revela su ingenio en el arte del relato oral. Otro personaje que protagoniza diversas aventuras en la literatura andina es el zorro, cuyas apariciones conjugan motivos como la astucia, el engaño, el robo y su casamiento con una hermosa mujer; pero también el zorro termina, muchas veces,

burlado y suele ser objeto de castigo. En la novelística alegriana, el zorro es protagonista de dos cuentos; en el primero, quiere, cubierto de harina, comer ovejas de un redil, pero es descubierto y muerto por los perros; y, en el segundo, es burlado muy hábilmente por el conejo en diferentes episodios. En el cuento “Los rivales y el juez”, una garza que es elegida por un sapo y una cigarra para decidir quién canta mejor termina devorándose a los dos personajes. Estos cuentos enfatizan la vena popular de la narrativa alegriana y demuestran su identificación con formas tradicionales de la oralidad andina.

4.6.2.1. El cuento sobre el origen de los nombres Güeso y Pellejo

En *LPH*, Simón Robles es el guía que nos conduce por el mundo cordillerano y quien hace mejor gala en el arte de la narración popular. Su especial talento para contar historias se confirma cada vez que toma la palabra; sus relatos, que se cuentan en forma amena y con dotes de humor, causan agrado en los escuchas y los entretiene.

Los relatos de Simón Robles tienen como marco el contexto de la charla familiar y se desarrollan en un ámbito vivencial; un lazo afectivo con sus escuchas preside su *performance* narrativa. Uno de los cuentos que relata este personaje en el capítulo II de la novela, se refiere al origen de los nombres Güeso y Pellejo, apelativos de dos de los canes ovejeros protagonistas de la novela. El mismo título del capítulo, “Historia de perros”, es un claro indicador de que se va a contar “historias”; y quien es el encargado de contarlas es Simón Robles. Además de su don en el arte del cuento, destaca de modo singular la habilidad de Simón Robles para poner apodos, utilizar en forma creativa el lenguaje y dar explicaciones llenas de humor y gracia. El narrador omnisciente, por otro lado, subraya la capacidad artística de este personaje en la ejecución de instrumentos musicales propios de la cultura andina.

Sobre Simón Robles, el narrador extradiegético nos dice que “amaba, además de tocar la flauta y la caja, poner nombres y contar historias. Designaba a sus animales y a las gentes de la vecindad con los más curiosos apelativos” (*LPH*: 130). Los apelativos, que nacen de su genio, revelan su particular disposición por el goce de la palabra y su capacidad lúdica para encontrar las expresiones más ingeniosas posibles. El mismo narrador ejemplifica esta singular habilidad de Simón Robles:

A una china aficionada a los lances galantes le puso Pastora sin manada, y a un cholo de ronca voz y feble talante, Trueno en ayunas; a un magro caballo, Cortaviento, y a una gallina estéril, Poniaire. Por darse el gusto de nombrarlos, se las echaba de moralista y forzado, ensillaba con frecuencia a Cortaviento y se oponía a que su mujer matara la gallina (*LPH*: 130).

La lista de apelativos demuestra el don del personaje en utilizar con singular gracia la metáfora, la hipérbole y la ironía, así como un fino humor. Queda claro que el narrador oral se vale de estrategias hábilmente aprendidas en el contexto de la oralidad que consagran el empleo de formas ingeniosas de rótulo en lugar de los nombres comunes o propios. El apodo es un mecanismo muy sutil, como queda demostrado a través de las expresiones creadas por Simón Robles, que otorga un gracejo especial a la designación y al nombramiento.

Para poder explicar el origen de los nombres Güeso y Pellejo, dos perros que protegen al ganado de la familia de Simón Robles, este relata el siguiente cuento:

—Que se llamen así, pue hay una historia, yesta es quiuna viejita tenía dos perros: el uno se llamaba Güeso y el otro Pellejo. Y jué quiun día la vieja salió e su casa con los perros, yentón llegó un ladrón y se metió bajo la cama. Golvió la señora po la noche y se puso a acostarse. El ladrón taba calladito ay, esperando quella se durmiera pa augala silencito sin que lo sintieran los perros y pescar las llaves diun cajón con plata. Y velay que la vieja, al agacharse pa pescar la bacenica, le vio las patas ondel ladrón. Y como toda avieja es sabida, ésa también era. Yentón se puso a lamentarse, como quien no quiere la cosa: “Yastoy muy vieja; ay, yastoy muy vieja y muy flaca; güeso y pellejo no más estoy”. Y repetía cada vez más fuerte, como almirada: “¡güeso y pellejo! ¡güeso y pellejo!”. Yeneso, pue, oyeron los perros y vinieron corriendo. Ella les hizo una señita y los perros se juea control ladrón haciéndolo leña... Velay que puese ta güeno questos se llamen también Güeso y Pellejo (*LPH*: 131).

El relato, lleno de humor y gracia, sitúa el origen de los nombres de los dos perros en un pasado lejano, del que la memoria lo retrotrae al presente. Fiel a su particular condición de narrador oral, Simón Robles se vale de una singular historia que, al encontrarse en una distancia de tiempo y en la tradición local, es invocada para respaldar la pertinencia de los apelativos dados a los dos canes ovejeros. El cuento, por otro lado, se centra en una respuesta creativa e ingeniosa ante una situación de violencia potencial. La fortuna de que los perros respondan con efectividad ante el llamado de la mujer anciana y ataquen al ladrón es la base del humor que se desarrolla en el cuento.

Aun cuando el cuento fue celebrado por los escuchas, tanto Antuca como Timoteo tratan de encontrar alguna explicación que contravenga los hechos ocurridos y oponer la realidad objetiva a las reglas de la ficción. Así, Antuca replica: “—Pero ¿cómo pa que adivine la vieja lo quiba pasar y les ponga así?”; la respuesta de Simón Robles, sin embargo, aclara la funcionalidad de las denominaciones de los canes y la “validez” de los hechos de la narración: “—Se los puso y después dio la casualidá que valieran esos nombres... Asiés en todo (*LPH*: 131). La pregunta de Antuca trata de encontrar una lógica más verosímil a la relación entre la situación descrita en el cuento y los nombres de los perros, pero, a pesar de que su curiosidad pueda resultar pertinente, la pastora deja de lado que el cuento sigue sus propios mecanismos de validación. Por eso, la respuesta de Simón Robles permite apreciar la particular condición de los hechos y eventos de la ficción y comprenderlos mejor.

Los mecanismos que instauran la “validez” del cuento pueden ser objeto de cuestionamiento cuando se analiza su estructura desde el punto de vista de la lógica. Una forma similar a la observación que realiza Antuca, se halla en la atingencia que realiza Timoteo, para quien los hechos que configuran la situación de humor que se

genera en el cuento no se hubiesen dado si la anciana hubiese procedido de una manera lógica y objetiva. Ello se ilustra en el siguiente pasaje:

Y el Timoteo, arriesgando evidentemente el respeto lleno de mesura debido al padre, argumentó:

—Lo que yo, digo que la vieja era muy diotra laya po que no trancaba su puerta. Dinó, no vieran podido dentrar los perros cuando llamaba. Y síes que los perros taban dentro y no vían ondel ladrón, eran unos perros po demás zonzos...

El encanto de la historia se había roto. Hasta en torno del fogón, donde la simplicidad es tan natural como masticar el trigo, la lógica se entromete para enrevesar y desencantar al hombre. Pero el Simón Robles como lo hubiera hecho cualquier relatista de más cancha:

—Cuento es cuento.

Y esto equivalía a decir que hay que aceptar las historias con todos los tumbos que, al recorrerlas, pudiera dar en ellas el buen sentido, mas si la misma vida tiene a veces acentos de fábula (*LPH*: 131-132).

Como se desprende de las palabras del narrador extradiegético, el hacer depender el contenido del cuento a una realidad más lógica y creíble anularía la magia del relato y desvirtuaría el sentido de su peculiar trama. Desde esta orilla, el cuento estaría “roto”. Sin embargo, como lo subraya el mismo Simón Robles, certero conocedor de la narración oral, “cuento es cuento”, lo que constituye una máxima que afirma la naturaleza ficcional de la narración y su especial estatuto como creación literaria. Similar expresión se invoca —como ya lo hemos explicado anteriormente— en la narración del sermón de las tres horas que corre en la voz de un cura de Pataz; dicha fórmula es utilizada para que el público, que “cree” en lo que el cura les narra, comprenda que el contenido del relato popular no tiene por qué ser cierto necesariamente. De esta manera, la mimesis verbal andina, que preside las narraciones del corpus alegriano, enfatiza la naturaleza ficcional del relato oral.

En forma muy acertada, las palabras finales del narrador extradiegético aclaran el sentido de la afirmación de Simón Robles y precisan que la realidad puede llegar a ser

inclusive más ficcional que la literatura, porque ella misma tiene “acentos de fábula”. Al decir, “cuento es cuento” Simón Robles subraya la necesidad de hacer prevalecer las convenciones del cuento popular por encima de cualquier otro criterio que desvirtuaría su esencia creativa y su naturaleza ficcional.

4.6.2.2. Cuentos sobre zorros

El zorro es un personaje que forma parte de numerosas narraciones de la tradición oral andina. Entre otros nombres, el zorro también es denominado Tío, Antonio, Atuq, Tiwa (quechua), Antuñu y Qamari (aimara)¹⁴². En la novelística alegriana, el zorro es protagonista de dos cuentos: “El zorro cubierto de harina” en *LPH* y “El zorro y el conejo” en *EMAA*. En ambos casos, la narración se realiza desde el punto de vista del humor y el zorro recibe castigos y es objeto de burla en forma reiterada.

Sobre la condición del zorro, Gonzalo Espino (2014) en *Atuqpacha* explica que dicho animal experimentó en el imaginario popular una degradación a consecuencia de lo cual predomina en los relatos orales una imagen del zorro como ingenuo, crédulo, burlado:

[...] se configuró un tipo de discurso que terminó degradando al héroe indígena y lo convirtió en avivaracho pero al mismo tiempo perdedor y hasta personaje ingenuo del que casi todos se burlan, cuando en la realidad andina es todo lo contrario, pues ha mantenido su condición de heredero de las deidades tal como se advierte en el pensamiento andino contemporáneo (2014: 17).

El zorro tiene una condición divina, pertenece a los apus, posee un carácter mítico, es intermediario entre los dioses y los hombres, cuenta con sabiduría, ingenio y habilidad,

¹⁴² Espino (2014: 21-13) consigna los nombres más usuales para referirse al zorro en el mundo andino. Igualmente, Sánchez Garrafa (2014: 290-294) registra las denominaciones frecuentes en quechua y aimara.

pero fue perdiendo esas condiciones¹⁴³. Espino afirma que esta modificación del status del zorro se debió a la política de extirpación de idolatrías que “desarrolló un proceso de aculturación que descalificó las cualidades del zorro como semideidad”; ello corrió paralelo a la influencia de la fábula que “terminó convirtiéndolo, en su afán moralizador, en un protagonista despojado de su significación mítica”; de este modo, “invirtió la condición de héroe, transformándolo en un trágico personaje”. El resultado final de este proceso es la conversión del héroe en “una versión aculturada de la memoria indígena” y la “configuración ambigua” del zorro (2014: 31).

En *Aldeas sumergidas*, Efraín Morote Best (1988: 80-85) agrupa los cuentos de la literatura oral que tratan sobre el engaño, la burla y el castigo a que es sometido el zorro, así como sobre su ingenio, considerando los siguientes motivos: “el muñeco de brea”, “la lluvia de fuego”, “el ‘cargó’ del ratón”, “la olla de mazamorra”, “la montaña que debe desplomarse”, “el queso de la laguna”, “el zorro asa a sus cachorros”, “la casa que habla”, “el cadáver que echa viento”, “la apuesta para resistir el frío”, “las lucmas que muelen dientes”, “cumpleaños del ratón”, “los zorros que roban reatas de los arrieros”, “el zorro aprende a silbar”, “los pajaritos se convierten en espinos”, “la carrera con el batán”, “el zorro clarinero” y “el zorro escapa de la trampa” y “la apuesta para resistir el frío”. Por su parte, Espino (2014: 66-67) incluye el siguiente catálogo: “zorro y sus relaciones con los dioses”, “travesía al lugar de la abundancia”, “aventuras zorro-cuy”, “zorro galán”, “zorro y sus rivales”, “zorro y gente”, “zorro y sus

¹⁴³ En *Dioses y hombres de Huarochirí*, el zorro es destinado a ser odiado, perseguido y maltratado. Persiguiendo a la diosa Cavillaca, el dios Cuniraya encuentra en su camino a varios animales y les pregunta por ella. El cóndor, el puma y el halcón le dan respuestas favorables que le permiten continuar con su búsqueda; por ello, Cuniraya les confiere dones o méritos. En cambio, los animales como el zorrino, el zorro y el loro contestan negativamente y, por eso, son maldecidos por el dios. Con relación al zorro, el texto dice: “Luego se encontró con un zorro, y el zorro le dijo a Cuniraya: ‘Ella ya está muy lejos; no la encontrarás’. Cuniraya le contestó: ‘A ti, aun cuando camines lejos de los hombres, que han de odiarte, te perseguirán; dirán: ‘Ese zorro infeliz’, y no se conformarán con matarte; para su placer, pisarán tu cuero, lo maltratarán’” (2007: 19).

enemigos” y “zorro burlado-burlador”. Se puede decir que se trata de esquemas de la memoria que se encuentran en el archivo de la palabra oral andina.

Morote Best nos brinda el retrato que caracteriza al zorro en los cuentos populares del universo andino:

El zorro es un sujeto taimado y crédulo. Tiene ‘mala suerte’ y sus amores nunca prosperan. Cuando toma la forma humana es un apuesto y tonto joven de poncho rojizo, enemigo de los perros y de los cohetes, gran ejecutante del clarín. No hay animal que no lo engañe: el burro, la wallata, el cuy, el ratón... pero es a quien debe su fama de gran tonto (1988: 79)¹⁴⁴.

Los dos cuentos sobre zorros que se relatan en la novelística alegriana ofrecen la imagen del zorro como un ser que ha perdido sus condiciones de carácter divino, pues aparece como un personaje del relato de humor¹⁴⁵. El primer cuento obedece a un sentido moral,

¹⁴⁴ Por otro lado, mediante un estudio de un corpus representativo de los relatos orales en los que aparece el zorro, Juan van Kessel describe su carácter, sus aventuras, sus defectos, su rivalidad con otros seres, así como menciona los animales que se burlan de él: “El zorro es porfiado, ingenuo, estúpido, voraz, intruso. Por eso, su destino es el castigo y la burla. Su mala suerte no es sino la forma de la maldición y del perpetuo castigo a que fue condenado desde los tiempos originarios, según el mito de Huarochirí. Sus robos y sus romances –siempre en casa ajena– suelen terminar mal. Es astuto, agresivo, mentiroso, bocón y vanidoso. Es además un solitario sin familia, un wajcho. Piensa siempre ganar con astucia las contiendas y desafío, pero termina engañado por su opositor. [...] Si bien pelea con el saltamontes y el puma, tiene especialmente dos clases de adversarios: las aves [...] (cóndor, halcón, ganso, suri, colibrí, loro, paloma, perdiz), y los humanos o sea el mundo cultural del ayllu. [...] Todos los animales se burlan de él: el quirquincho, el conejo, el burro, el caballo, el cuy, el oso, la vicuña, la vizcacha, el zorrino, el sapo, la culebra y el lagarto, y en especial el humilde ratón (1993: 45).

¹⁴⁵ Es muy probable que el cuento de humor sobre el zorro se haya formado a fines del siglo XIX o a inicios del siglo XX. En una recopilación de narraciones orales que Max Uhle (2003) realiza el año de 1905 en la región del Cuzco, figuran varios relatos sobre el zorro en los que predominan motivos de la tradición oral en los que el personaje termina derrotado o es objeto de burla. Así, el breve relato “El cóndor y el zorro” desarrolla una apuesta entre ambos personajes sobre quién puede resistir más el hielo, cuyo resultado es favorable al cóndor. El cuento “El ratón y el zorro” registra varios motivos del engaño que sufre el zorro, como el deseo frustrado del casamiento del zorro con la hija del dueño de la huerta (en este caso, la hija del rey), el banquete donde es perseguido por los perros, la pared que está por desplomarse, la lluvia de fuego y la mazamorra de leche; finalmente, el zorro se roba una oveja. En el relato “La historia de San Francisco”, se desarrolla el motivo del deseo del zorro de querer tocar un pinkullito, por lo cual su boca es cosida. En *Tarma pacha huarai* de Adolfo Vienrich (1905), también figura una narración sobre el engaño que le hace la huallata al zorro. En *Los cuentos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939), libro que recoge narraciones de la tradición oral de Cajamarca, se incluye la narración “El huaychay y el zorro”, en la que la boca del zorro es cosida para poder silbar y cantar como el huaychay. En *Nuestra comunidad indígena* de Castro Pozo (1924), se incluye información sobre la imagen del zorro como un animal que es también objeto de burla. Espino explica que la burla se debe a la incorporación de nuevos elementos en la narración: “Casi todos los animales se burlan de atup en los Andes, pero hay que advertir que no siempre fue así; la burla se puede asociar al proceso de modulaciones modernas y la influencia criolla” (2014: 90).

porque se quiere obtener una lección aplicable a la conducta de los hombres; en el segundo caso, prevalece la burla constante al zorro. En ambos casos, se observa la inclinación de la mimesis verbal andina por referir aventuras de animales y en narrarlas desde la perspectiva del humor, rasgo general de los relatos en el corpus alegriano.

En el capítulo XI de *LPH*, titulado “Un pequeño lugar en el mundo”, el indio Mashe relata a Simón Robles el despojo de las tierras que ha sufrido la comunidad de Huaira a la que él pertenece junto con un grupo de comuneros que deambulan en busca de cobijo. Focalizando su interés en el abuso que se comete contra ellos, Simón Robles se dispone a relatar un cuento a propósito de este hecho: “—¿Son sabidos, no? Pero también les pasa lo quial zorro blanco” (*LPH*: 219). De este modo, el narrador popular va recreando un ambiente propicio para poder contar otra de sus historias.

El narrador extradiegético describe la escena y subraya las estrategias utilizadas inteligentemente por Simón Robles para provocar la atención de sus escuchas:

Y, con su natural habilidad de narrador, callóse para provocar un expectante silencio. El Mashe y su familia, que gustaban de los relatos, eran todo oídos. Los que ya lo conocían se aprestaban a escucharlo con gusto, pues el Simón sabía agregar algún detalle nuevo cada vez (*LPH*: 219).

Conseguida la atención de la audiencia, Simón Robles se apresta a deleitarla. Cabe agregar dos aspectos que deben destacarse: por un lado, la referencia a que la historia es conocida, pero que, contada nuevamente, sigue gustando; por otro lado, el narrador solía agregar “algún detalle”, es decir, la audiencia sabía de la habilidad de Simón Robles para recrear las historias y esperaba que, esta vez, ofreciera otra versión enriquecida por nuevos añadidos. Ello demuestra la continuidad del relato oral y, a la vez, afirma el hecho de ser un producto que se puede recrear en cada performance del evento oral.

Luego de crear el escenario apropiado para poder contar, ambiente que habitualmente sirve a sus narraciones, Simón Robles nos cuenta:

–Yera po un tiempo e mucho hambre pa los zorros... Yuno bía que ya no aguantaba. Tenía hambre e cierto y velay que todos los rediles taban muy altos y con mucho perro. Yentón, el zorro, dijo: “Aquí nues cosa e ser zonzos: hay que ser vivo”. Y se jué onde un molino, y aprovechando quel molinero taba pa un lao, se revolcó en la harina hasta quedar blanco. Yen la noche se jué po lao diun redil: “Mee, mee”, balaba como oveja. Y salió la pastora y vido un bulto blanco en la noche, y dijo: “Sia quedao ajuera una ovejita”, yabrió la puerta y metió ondel zorro. Los perros ladraban y el zorro se dijo: “Esperaré que se duerman, lo mesmo que las ovejas. Dispués buscaré ondel corderito más gordo y, guac, diun mordisco lo mataré y luego lo comeré. Madrugao, apenas abran la puerta, echaré a correr y quién mialcanza.” Y como se dijo así luizo, perua salir no llegó. Yes quel no contaba con el aguacero. Y jué que llovió y comenzó a quitársele la harina, yuna oveja questaba a su lao vido blanco el suelo y pensó: “¿Qué oveja es ésa que se despinta?” Y viendo mejor y encontrando que la desteñida era zorro, se puso a balar. Las demás tamién lo vieron entón y balaron y vinieron los perros y con cuatro mordiscos lo volvieron cecinas... Yes lo que digo: siempre hay algo que nuestá en la cuenta e los más vivos... Yaura pongamos el caso la sequía nos fregará onde nosotrus y tamién onde don Cipriano y don Juvencio, y onde chicos y onde grandes. Sólo questos zorros caen sin lluvia... Pero ellos tienen nomá sequía e los cielos... Nosotrus, los pobres, tenemos siempre sequía e justicia, sequía e corazón...
El Mashe aprobó brevemente:
–Cierto, cierto... (*LPH*: 219-220).

Este es otro de los amenos relatos que corre en la voz de Simón Robles. Es la historia de un zorro que se cubrió de harina para ingresar en un redil lleno de ovejas con el fin de devorarlas. Pero, como se puede observar, la astucia del zorro no cuenta con la eventualidad de la lluvia que lo despinta y lo deja como realmente es, por lo que no podrá lograr su cometido. El cuento desarrolla el motivo del engaño del zorro que queda trunco, ya que la treta a la que este recurre para cometer sus fechorías no funciona y, al igual queen varias narraciones del universo andino en que la astucia del zorro recibe un severo castigo de parte de las víctimas, en este relato, el zorro también termina castigado y expuesto a la vergüenza pública. Este cuento se ubica en el motivo que trata sobre el “zorro y sus enemigos” en el esquema propuesto por Espino, donde se puede observar que ambos animales son rivales, a pesar de que “antes, el zorro y el perro eran compadres y que compartían todo” (2014: 89). Al respecto, varias narraciones de la literatura oral adnina explican el fin de la amistad entre el zorro y el perro. Por su parte, Sánchez Garrafa afirma que “el perro es el enemigo más temible del zorro” (2014: 309).

El cuento de Alegría incide en su significado moral, pues, más allá de lo textual, la parte final del relato apunta a una dimensión alegórica a partir de la cual el trance del zorro se traslada en un plano simbólico a denotar la aspiración del pueblo de lograr la justicia sobre aquel que comete una acción arbitraria. Partiendo de la mimesis verbal andina, cabe señalar que los relatos de la tradición oral, por el contenido que desarrollan, adquieren una dimensión ética y axiológica. Esta idea se expresa en la voz del propio Simón Robles en términos que revelan el saber de la experiencia y que grafican muy bien lo relatado: “Y es lo que digo: siempre hay algo que nuesta en la cuenta e los más vivos”. El corolario de esta lección moral es que las personas que practican el abuso y la explotación no podrán vencer a sus víctimas aun cuando recurran a procedimientos que, aparentemente, los harían indoblegables. De esta manera, el significado alegórico que trasciende el drama de las creaturas animales representado en el relato se inserta en el orden de las relaciones sociales y humanas, donde el símbolo expresa el sentimiento de justicia que esperan alcanzar los indios sobre los poderosos.

En el relato de Simón Robles, existe una marcada simbología en los valores que encarna cada creatura, las acciones que realizan y el desenlace con que termina el relato; así, cada elemento adquiere un significado traslaticio en un orden simétrico de significados paralelos: el hambre del zorro es la ambición, el zorro mismo es el opresor, la treta del zorro es el aparato con que actúa el grupo de poder, el ingreso del zorro al redil es la invasión del espacio ajeno por parte del opresor, las ovejas representan a las víctimas inocentes, la respuesta de los canes es la lucha de la colectividad oprimida contra el opresor. La lección es evidente: el poder de aquel que está acostumbrado a cometer atropellos puede resultar contraproducente para sus propios intereses y, de igual modo, el victimador, ante tanto abuso que comete, puede llegar a ser vulnerable y terminar burlado.

Se trata de un cuento que cumple con el objetivo de entretener a los escuchas, pero, sobre todo, se instala en un orden moral y ético, porque su significado mayor se cierne sobre una escala de relaciones que debe primar entre los hombres. En tal sentido, el entretenimiento y la reflexión se aúnan en el significado del relato. Destaca la habilidad de Simón Robles en establecer una relación entre las peculiaridades del zorro y las características de determinados comportamientos humanos en un marco de humorismo que proporciona gracia y produce risa.

El cierre del relato acrecienta el sentido didáctico que este contiene, ya que se refiere a que la sequía “nos fregará” a todos y nadie se salvará de sus efectos, ni los ricos ni los pobres. Nuevamente, aflora un sentido reflexivo en las palabras del narrador oral: la naturaleza castiga a todos por igual sin importar la condición. No obstante, desde el punto de vista del narrador, queda bastante claro que el efecto de la sequía se dirige básicamente a los poderosos, quienes creen que lo pueden tener todo, pero nunca podrán vencer a fuerzas superiores, como las de la naturaleza.

En la sencillez de su razonamiento, la narración de Simón Robles entraña un saber experiencial y reflexivo. Con un valor práctico, el texto ejemplifica la aplicación del relato para explicar un orden de relaciones que comprometen los vínculos entre los hombres. A diferencia de otras narraciones que se registran en la novelística de Alegría, este relato tiene un valor alegórico que está referido a un hecho contemporáneo a su enunciación en la ficción y contiene una enseñanza que actúa en un plano moral.

El asentimiento del indio Mashe confirma el sentido moral y aleccionador que encierra la narración. Por otro lado, el narrador extradiegético nos refiere el interés de parte de este personaje en aportar con una narración, pues “quiso contar la historia del sapo que se ufanaba de la gran laguna donde vivía y después se agotó, dejándolo en

seco” (*LPH*: 220). Sin embargo, posiblemente, ante el singular talento de Simón Robles y sus dotes narrativas que acababa de demostrar “tuvo temor de no hacerlo bien y calló” (*LPH*: 220). Por nuestra parte, diremos que el sentido general del cuento que el indio Mashe “quería contar” es muy significativo, porque alude también, en un plano simbólico, al merecido castigo que recae en quien demuestra vanidad y orgullo y que, en relación con el cuento anterior, refuerza la imagen de que, en forma consciente o providencial, siempre se impone una acción ejemplarizadora. En otro plano, podemos observar la apertura dialógica del cuento oral que actúa también como una invitación a continuar la narración con otras historias (aunque en este caso no se llega a concretar). Respecto de ello, podemos afirmar que, en el universo alegriano, la mimesis verbal andina se orienta a mantener el fluir de la palabra en el discurso de los personajes.

El segundo cuento es “El zorro y el conejo” y pertenece al capítulo XX de *EMAA* titulado “Sumallacta y unos futres raros”¹⁴⁶. Se trata de un ameno relato narrado por el cuentista Amadeo Illas, cuyos protagonistas son personajes de antigua prosapia literaria en la oralidad andina. En este relato, Alegría recrea varios motivos que suelen contener los cuentos de la tradición oral andina sobre zorros, lo que evidencia su capacidad para poder integrar en una sola narración diferentes episodios centrados en las aventuras de este personaje¹⁴⁷. La mimesis verbal andina, en esa línea, articula dichas versiones ajustándolas a un principio de unidad artística.

¹⁴⁶ Morales (2010) sostiene que Alegría se basa en el cuento del mismo título del célebre narrador contumacino Tío Lino y que está incluido en *Cuentos del Tío Lino y otros cuentos*, recopilación realizada por Juan Luis Alva Plasencia (1990).

¹⁴⁷ En referencia a las narraciones sobre zorros que contienen las recopilaciones de Max Uhle y Adolfo Vienrich, Yazmin López Lenci explica las diferencias que se encuentran entre la tradición oral andina y la narración popular europea: “Una de las figuras centrales y más frecuentes es el zorro que predomina en las historias de contenido picaresco, y que será repetidas veces objeto de tretas, sátiras y burlas. El zorro de las narraciones andinas se contrapone al carácter que adquiere en la literatura popular europea como monarca del ingenio e invencible creador de tretas, como nos lo muestra Wolfgang Goethe en su *Reinicke fuchs* [*Reineke el zorro*]. En la fábula de *El ratón y el zorro* [recopilado por Uhle] puede apreciarse esa inversión ideológica, porque el zorro encarna las ideas occidentales del fin del mundo a través de sus motivos de la lluvia de fuego y el derrumbe del muro, razón por la cual será ridiculizado en la narración.

Estructuralmente, el cuento se halla dividido en seis fragmentos y sigue una secuencia lineal. Los fragmentos del 1 al 5 corresponden al desarrollo del engaño, que es el motivo central que articula el desarrollo de los episodios, y el último es el cierre del cuento. Formalmente, se observa que la unión entre los párrafos se establece por medio de la expresión “días van, días vienen”, que es un elemento del lenguaje formulario empleado por el narrador oral. Alegría reproduce varios motivos literarios sobre el zorro que eran ampliamente conocidos en la tradición oral de la sierra norteña, lo que demuestra la difusión panandina de los cuentos orales basados en este personaje¹⁴⁸.

El primer segmento indica el tono festivo que seguirá el relato. Un conejo causaba estragos en la huerta de una vieja, que tenía una hija en edad de casarse. Para capturar al causante del daño, la vieja coloca una trampa y el conejo cae en ella. Al ver pasar a un zorro, el conejo le hace creer que la trampa era para capturar al futuro esposo de la hija casamentera y que él no quiere casarse con ella; entonces le pregunta en forma inteligente: “¿Por qué no ocupas mi lugar? La hija es buenamoza”. Incitándolo al zorro, logra su objetivo:

El zorro pensó un rato y después dijo: “Tiene bastantes gallinas”. Soltó al conejo y se puso en la trampa. El conejo se fue y poco después salió la vieja de su casa y acudió a ver la trampa. “¡Ah!, ¿conqué tú eras?”, dijo, y se volvió a la casa. El zorro pensaba: “Seguramente vendrá con la hija”. Al cabo de un largo rato, retornó la vieja, pero sin la hija y con un fierro caliente en la mano. El zorro creyó que era para amenazarlo a fin de que aceptara casarse y se puso a gritar: “¡Si me caso con su hija! ¡Si me caso con su hija!”. La vieja se le acercó enfurecida y comenzó a chamuscarlo al mismo tiempo que le decía: “¿Con que eso quieres? Te comiste mi gallina ceniza, destrozaste la huerta y

El miedo y el espanto de la idea cristiana del apocalipsis es vaciada de sentido para mostrar su carácter absurdo en el mundo andino” (2003: 80).

¹⁴⁸ En el cuento “El zorro y el león”, que forma parte de *Los cuentos contumacinos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939), el engaño lo realiza el zorro y la víctima reiterada de la burla es el león. En este relato, se desarrollan varios de los motivos que contiene la versión de Alegría: el león acepta la propuesta del zorro para casarse con la hija del dueño de una huerta, recibe un fuerte castigo, busca al zorro y este le encuece lanzándole espinas a los ojos; luego, el zorro lo vuelve a engañar haciéndole creer que hay un queso en el fondo de una laguna, el león se toma el agua y el zorro lo despanzurra; finalmente, le hace creer que ha llegado el día del fin del mundo y que deben terminar una cueva, donde le caen al león enormes piedras que lo dejan muerto.

todavía deseas casarte con mi hija... –Toma, toma. . .”. Y le quemaba el hocico, el lomo, la cola, las patas, la panza. La hija apareció al oír el alboroto y se puso a reír viendo lo que pasaba. Cuando el fierro se enfrió, la vieja soltó al zorro. “Ni más vuelvas”, le advirtió. El zorro dijo: “Quien no va a volver más es el conejo”. Y se fue, todo rengo y maltrecho (EMAA: 448).

En la narración, el conejo demuestra la picardía y la pericia que, usualmente, se atribuye al zorro, con lo que se invierten los roles tradicionalmente asignados en el cuento popular a ambos personajes. En el esquema propuesto por Espino, el cuento se ubica dentro del tipo “aventuras zorro-cuy”, donde el cuy es reemplazado por el conejo como personaje que se burla del zorro. Como podemos ver, el zorro, por su parte, aparece retratado como un ser inocente, muy crédulo de lo que dice el conejo y, por ello mismo, termina burlado. En los diferentes episodios en que ambos se encuentran, el conejo actúa con suma habilidad e ingenio para engañar al zorro. En este primer fragmento, se puede apreciar el desarrollo de varias escenas que forman parte del ciclo cuentístico del zorro: la escena de la trampa (en que cae el conejo y, después, el zorro), la pretensión del zorro de casarse con la hija casamentera de una mujer vieja y el castigo de que es objeto el zorro. Espino precisa esta condición del zorro: “Los narradores, sobre todo en los Andes peruanos, así lo hacen aparecer: como el continuo burlado que lo descalifica y se le representa como torpe” (2014: 75).

En el segundo segmento del cuento, prosigue la historia con el mismo tono de humor:

Días van, días vienen... En una hermosa noche de luna, el zorro encontró al conejo a la orilla de un pozo. El conejo estaba tomando agua. “¡Ah! –le dijo el zorro– ahora caíste. Ya no volverás a engañarme. Te voy a comer”... El conejo le respondió: “Está bien, pero primero ayúdame a sacar ese queso que hay en el fondo del pozo. Hace rato que estoy bebiendo y no consigo terminar el agua”. El zorro miró y, sin notar que era el reflejo de la luna, dijo: “¡Qué buen queso!”. Y se puso a beber. El conejo fingía beber en tanto que el zorro tomaba agua con todo empeño. Tomó hasta que se le hinchó la panza, que rozaba el suelo. El conejo le preguntó: “¿Puedes moverte?”. El zorro hizo la prueba y, sintiendo que le era imposible, respondió: “No”. Entonces el conejo fugó. Al amanecer se fue la luna, y el zorro se dio cuenta de que el queso no existía, lo que aumentó su cólera contra el conejo (EMAA: 448).

Mediante su habilidad, el conejo le hace creer al zorro que, en el fondo del pozo en el que está bebiendo agua, hay un queso, que resulta ser el reflejo de la luna en el agua. En tal sentido, el zorro es burlado nuevamente. Este episodio desarrolla el motivo de “el queso de la laguna”, que Morote Best (1988) estudia en el ciclo narrativo sobre el zorro en la literatura andina del sur. En el esquema de Espino, corresponde a los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde el agente de la burla sigue siendo el conejo.

En el tercer episodio, además del conejo, figuran el cóndor y el zorzal, quienes, igualmente, se burlan del zorro, y también aparece la perdiz, que se venga de este por comerse sus crías. El zorro sufre un triple engaño, pues, además de ser engañado nuevamente por el conejo, también lo es por el cóndor y el zorzal. En la escena inicial, el conejo despierta en el zorro el interés por volar, con lo cual logra salvarse otra vez de él:

Días van, días vienen... El zorro encontró al conejo mientras éste se hallaba mirando volar a un cóndor. “Ahora sí que te como”, le dijo. El conejo le contestó: “Bueno, pero espera a que el cóndor me enseñe a volar. Me está dando lecciones”. ... El zorro se quedó viendo el gallardo vuelo del cóndor y exclamó: “¡Es hermoso! ¡Me gustaría volar!” El conejo gritó: “Compadre cóndor, compadre cóndor...”. El cóndor bajó y el conejo le explicó que el zorro quería volar. El conejo guiñó un ojo. Entonces el cóndor dijo: “Traigan dos lapas”. Llevaron dos lapas o sean dos grandes calabazas partidas y el cóndor y el conejo las cosieron en los lomos del zorro. Después, el cóndor le ordenó: “Sube a mi espalda”. El zorro lo hizo y el cóndor levantó el vuelo (EMAA: 448-449).

Encontrándose a cierta altura, el cóndor le ordenó al zorro que se aventara, pero no consiguió volar, ya que descendía rápidamente “dando volteretas”. El conejo le pedía a gritos que moviera las lapas: “El zorro movía las lapas, que se entrechocaban sonando: *trac, tarac, trac, tarac, trac*; pero sin lograr sostenerlo” (EMAA: 449), como resultado, el zorro se estrelló contra un árbol y quedó muy lastimado. El cóndor es otro personaje que forma parte de la narración popular en que figura el zorro y también participa de la situación de engaño que crea el conejo. El conejo, muy sutilmente, induce al zorro a

admirar el vuelo del cóndor, lo que motiva su deseo de querer volar. La caída violenta es otro duro revés para el burlado animal. La siguiente escena del fragmento tiene otro personaje adicional: el zorzal, quien también se burla del zorro:

Vio en el árbol un nido de pajaritos y dijo: “Ahora me los comeré”. Un zorzal llegó piando y le suplicó: “¡No los mates! ¡Son mis hijos! Pídeme lo que quieras, pero no los mates”... Entonces el zorro pidió que le sacara las lapas y le enseñara a silbar. El zorzal le sacó las lapas y sobre el silbo le dijo: “Tienes que ir donde el zapatero para que te cosa la boca y te deje sólo un agujerito. Llévale algo en pago del trabajo. Después te enseñaré...” El zorro bajó del árbol y en un pajonal encontró una perdiz con sus crías. Atrapó dos y siguió hacia el pueblo. La pobre perdiz se quedó llorando. El zapatero, que vivía a la entrada del pueblo, recibió el obsequio y realizó el trabajo. Luego, según lo convenido, el zorzal dio las lecciones necesarias (EMAA: 449).

Con la boca cosida por el zapatero y con las enseñanzas aprendidas, el zorro se dedica a silbar y se olvida de que debía comerse al conejo. En esta misma escena, la perdiz también se encuentra involucrada, ya que sus crías fueron llevadas por el zorro como obsequio al zapatero, por lo que no oculta ella su intención de reparar el daño que ha sufrido. La venganza de la perdiz alcanza su objetivo al provocar que el zorro abra la boca y que se descosa su costura: “Iba el zorro por un camino silbando como de costumbre: *fliu, fliu, fliu...* Soplabla encantado de la vida: *fliu, fliu, fliu...* La perdiz, de pronto, salió volando por sus orejas, a la vez que piaba del modo más estridente: *pí, pí, pí, pí...* El zorro se asustó abriendo tamaña boca: ¡*guac!*, y al romperse la costura quedóse sin poder silbar. Entonces recordó que tenía que comerse al conejo (EMAA: 449-450).

En el fragmento que comentamos, se desarrollan dos motivos analizados por Morote Best en el corpus de cuentos sobre zorros en el mundo andino; en primer lugar, el zorro y el cóndor son personajes del ciclo que se conoce como “el viaje al cielo”, y la aparición del zorzal forma parte del motivo “el zorro aprende a silbar”. En el esquema propuesto por Espino, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde los causantes de la burla son el conejo, el cóndor y el zorzal.

El cuarto fragmento del cuento mantiene el mismo sentido de humor y contiene otros motivos del ciclo sobre zorros:

Días van, días vienen... Encontró al conejo al pie de una peña. Apenas éste distinguió a su enemigo, se puso a hacer como que sujetaba la peña para que no lo aplastara. “Ahora no te escapas” –dijo el zorro acercándose–. “Y tú tampoco” –respondió el conejo–. “Esta peña se va a caer y, nos aplastará a ambos”. Entonces el zorro, asustado, saltó hacia la peña y con todas sus fuerzas la sujetó también. “Pesa mucho” –dijo pujando–. “Sí –afirmó el conejo–, dentro de un momento quizá se nos acaben la fuerzas y nos aplaste. Cerca hay unos troncos. Aguanta tú mientras voy a traer uno”. “Bueno” –dijo el zorro (EMAA: 450).

Se puede observar el notable ingenio del conejo para volver a engañar al zorro y salvar la vida. En este fragmento, el conejo, el éxito de la fuga del primero depende del grado de creencia que el segundo da a sus palabras. La estrategia del conejo es hacerle creer al zorro que la mole los aplastaría si es que él no ayuda a retener su peso. El conejo nuevamente se escapa y el zorro resulta, otra vez, burlado; por ello, promete evitar más burlas y, por fin, comérselo: “La próxima vez no haré caso de nada” (EMAA: 450). En este episodio, se desarrolla el motivo denominado por Morote Best “la montaña que debe desplomarse”. En el esquema de Espino, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, donde el causante de la burla continúa siendo el conejo.

En el quinto episodio, el cuento se basa en otros motivos de la narración oral sobre zorros y nos hace ver nuevas estratagemas a las que apela el conejo:

Días van, días vienen... El zorro no conseguía atrapar al conejo, que se mantenía siempre alerta y echaba a correr apenas lo divisaba. Entonces resolvió ir a cogerlo en su propia casa. Preguntando, preguntando a un animal y otro, llegó hasta la morada del conejo. Era una choza de achupallas. El dueño se hallaba moliendo ají en un batán de piedra. “Ah –dijo el zorro servirá para comerte bien guisado”. El conejo le contestó: “Estoy moliendo porque dentro de un momento llegarán unas bandas de pallas. Tendré que agasajarlas. Vienen “diablos” y cantantes. Si tú me matas, se pondrán tristes y ya no querrán bailar ni cantar. Ayúdame más bien a moler el ají”. El zorro aceptó diciendo: “Voy a ayudarte por ver las pallas, pero después te comeré”. Y se puso a moler (EMAA: 450).

Creadas las circunstancias propicias para el engaño, la acción del conejo tiene un carácter extremo y despliega el mayor castigo al zorro en el relato: “El conejo, en un descuido del zorro, cogió un leño que ardía en el fogón cercano y prendió fuego a la choza”; le hace creer que los ruidos que producía el fuego “son las pallas”, “los látigos de los ‘diablo’ y los cohetes”. Luego, arrojó ají a los ojos del zorro, quedó enceguecido y el conejo escapó. Producto del fuego, el zorro permaneció “muchos días con el cuerpo y los ojos ardientes por las quemaduras y el ají” (*EMAA*: 451). En este punto del cuento, existe una diferencia en relación con el modo como procede el conejo para salvar la vida. En las escenas anteriores del cuento, no actúa directamente para burlarse del zorro, pues el castigo, en la primera escena, le es impuesto por la dueña del huerto o, en el caso del cóndor, la incredulidad del zorro lo lleva a dejarse colocar las lapas para volar. Pero, en esta escena, es el conejo quien idea la forma de hacer creer al zorro y quien, a la vez, ejecuta la acción de burla o castigo, y no otro personaje. En este episodio, se desarrolla el motivo denominado por Morote Best “el ‘cargó’ del ratón”, que incluye la escena en que se prende fuego a la casa.

El último engaño de que es víctima el zorro sucede al final del cuento y revela una buena dosis de humor por el recurso de que se vale el conejo para evitar ser devorado por el zorro. El zorro estaba decidido a comerse al conejo y trataba de encontrarlo:

Después de mucho tiempo pudo dar con él. El conejo estaba en un prado, tendido largo a largo, tomando el sol. Cuando se dio cuenta de la presencia del zorro, ya era tarde para escapar. Entonces continuó en esa posición y el zorro supuso que dormía. “Ah, conejito —exclamó satisfecho—, el que tiene enemigo no duerme. Ahora sí que te voy a comer”. En eso, el conejo soltó un cuezco. El zorro olió y muy decepcionado, dijo: “¡Huele mal! ¡Cuántos días hará que ha muerto! Y se marchó. Desde entonces, el conejo vivió una existencia placentera y tranquila (*EMAA*: 451).

Como dice la narración, el zorro encuentra al conejo tendido en una pradera y este, al notar su presencia, expelle un gas, mal olor que le hace creer al zorro que se encontraba

muerto y en proceso descomposición. Ante el lamento del zorro, el conejo aprovecha otra vez de su treta y escapa nuevamente de sus garras. Así, el recurso del conejo para alejarse del zorro funciona una vez más y demuestra su sutil habilidad para burlarse de él, así como la picardía con que logra el éxito sobre su habitual enemigo. Este engaño se enmarca en el motivo “el cadáver que echa vientos”, también estudiado por Morote Best, con la diferencia de que en el esquema del estudioso de la tradición oral andina es el zorro quien simula estar muerto y quien expele el gas.

De acuerdo con la propuesta de Espino, en este fragmento, se desarrollan los motivos “aventuras zorro-cuy” y “zorro burlado-burlador”, con el constante protagonismo del conejo. El segmento final de la narración pone de relieve la imposibilidad de que el zorro devore a su presa: “Días van, días vienen..., días van, días vienen... El zorro lo distinguía por allí comiendo su yerba. Entonces se decía: “Es otro”. Y seguía su camino...” (EMAA: 451)¹⁴⁹.

Juan van Kessel (1993: 41) explica los rasgos y el propósito de las narraciones orales en la literatura andina sobre el zorro: “En las comunidades andinas se cuentan centenas de leyendas del zorro [...estos relatos] son chistosos, entretenidos, chispeantes, fascinantes, gracias a una rica tradición en el arte narrativo [...] persiguen un fin moralizador y sancionan socialmente la vigencia de los principios éticos y mitológicos

¹⁴⁹ Las variantes del cuento conservan algunas escenas y añaden otras. Por ejemplo, la versión “El zorro y el conejito”, recopilada por Wilfredo Kapsoli (1993) en *Cuentos y leyendas conchucanas*, registra el episodio de la trampa en que cae el conejo y agrega una escena en la que el conejo le lanza una piedra al zorro, episodio que no figura en el cuento relatado por Alegría. En la versión “El conejo y el tío zorro”, que aparece en la compilación *Tras las huellas de la memoria. Tradición oral del norte peruano* de Gonzalo Espino (1994), se conserva la misma escena de la trampa en que se halla el conejo, el episodio del cuazco que expele y el pasaje en que el conejo simula sostener la peña; y se agrega una escena en la que el conejo se burla del zorro dándole de comer tunas con espinas. En la versión “El conejo, el zorro y el hombre de brea”, que forma parte de *Mitos e historias aguarunas* de José Luis Jordana Laguna (1974), la trampa en que cae el conejo consiste en que no puede librarse del hombrecillo de brea al que se ha adherido sin poder zafarse de él; y el engaño sigue siendo hacerle creer al zorro que la hija del dueño quiere casarse con él.

de la cosmovisión andina”. Ese es el tono general que preside el relato de “El zorro y el conejo” que Alegría incluye en *EMAA*.

El motivo del zorro engañado aparece en varios relatos de la tradición oral que se hallan bastante difundidos en la literatura panandina¹⁵⁰. Narraciones que pertenecen a Cajamarca, La Libertad, Áncash y Cuzo registran el mismo motivo del engaño con algunas variantes. De igual modo, narraciones orales de otras naciones andinas¹⁵¹ también registran historias referentes a la picardía como al castigo que recibe el zorro.

La reiteración del engaño en el cuento que transcribe Alegría tiene por finalidad destacar la burla de que es objeto el zorro y retratarlo en una situación de comicidad que explota la extrema ingenuidad con que es representado. Víctima más que vencedor, ingenuo más que astuto, el zorro es presentado desde el marco de lo risible y del carnaval, carente de todas sus habilidades habituales. Desacralizada su astucia y golpeado en forma grotesca en varios momentos en la versión que recoge Alegría, el zorro aparece degradado y como un ser completamente vulnerable, incapaz de actuar creativamente o de contraponer respuestas ingeniosas a las propuestas que le formula el conejo. Las situaciones en que se encuentran el zorro y el conejo destellan mucho humor, el cual se acrecienta con cada nueva aventura de engaño de que es víctima el zorro. Es importante precisar un elemento que será constante en el retrato del zorro en las escenas del relato: la ingenuidad y la credulidad con que es representado.

El sentido del cuento que recrea Alegría se inscribe dentro de la línea moral y didáctica, ya que tiene un carácter aleccionador y ejemplarizador: el zorro, temible

¹⁵⁰ Dentro de la infinita variedad de muestras, podemos citar los relatos “El puma y el zorro”, “El zorro y el sapo”, “La huachua y la zorra” de *Azucenas quechuas. Fábulas quechuas* de Adolfo Vienrich (1999); “El zorro, el waychau y la perdiz” de *La narrativa oral popular de Cajamarca* de Mario Florián (1988); “El zorro y el cóndor” y “El gallo y el zorro” de *Cuentos y leyendas conchucanas* de Wilfredo Kapsoli (1993); y los cuentos estudiados por Efraín Morote en *Aldeas sumergidas* (1988).

¹⁵¹ Por ejemplo, se pueden citar los cuentos sobre zorros incluidos en *Difusión de los relatos de la tradición oral boliviana con énfasis en mitos y cuentos*, volumen coordinado por Lucy Jemio (2011).

animal en el imaginario andino, termina burlado y castigado por quienes habitualmente son sus víctimas. Su astucia se traslada a estos, con lo que, desde la perspectiva del cuento, se busca revalorar el orden de lo justo y lo correcto sancionando a quien suele atentar contra él. El comentario de Demetrio Sumallacta, quien ha estado atento al relato, subraya el significado alegórico del cuento: “[...] es original, ya que el zorro aparece, contra lo acostumbrado, como víctima. Me atrevería a afirmar que tiene un carácter simbólico y que zorro representa en él al mandón y el conejo al indio. Así, literariamente por lo menos, el indio toma revancha” (EMAA: 452). Desde la lógica de esta interpretación, el cuento simbólicamente realiza una reivindicación del indígena frente al abuso del explotador.

4.6.2.3. El cuento “Los rivales y el juez”

El momento especial para contar historias es el contexto de la reunión, donde la familiaridad y la confianza permiten que la palabra del narrador fluya libremente. Por ejemplo, el capítulo V de *EMAA*, titulado “El maíz y el trigo”, describe el escenario que sirve de marco para una de las *performances* del personaje Amadeo Illas, caracterizado por narrar historias y cuentos:

Durante las noches, grupos de comuneros hacían fogatas con porciones de paja venteada y en ellas asaban chiclayos. Parlaban alegremente saboreando las dulces tajadas y después masticaban la coca mientras alguien contaba un cuento. Una vez, Amadeo Illas fue requerido para que narrara un cuento y contó la historia de *Los rivales y el juez*. En cierta ocasión la narró en el pueblo y un señor que estuvo escuchando dijo que encerraba mucha sabiduría (EMAA: 159).

El narrador extradiegético lo considera como uno de los mejores narradores de la comunidad, pues su talento siempre tenía una atenta audiencia: “Despuntaba como gran narrador y algunos comuneros decían ya, sin duda con exceso de entusiasmo, que lo hacía mejor que los más viejos cuenteros de Rumi. De todos modos, tenía muchos

oyentes” (*EMAA*: 159). Por otro lado, es importante observar que la procedencia del cuento “Los rivales y el juez” tiene una larga tradición que Amadeo Illas solo se encarga de continuar con su performance. Sobre este punto, la voz autorial señala la pervivencia del relato en la memoria popular, rasgo característico del cuento oral: “Se la había escuchado a su madre, ya difunta, y ella la aprendió de un famoso narrador de historias apodado Cuentero” (*EMAA*: 159). La cita revela la existencia de narradores orales en la sierra norteña y el proceso de transmisión oral que asegura la continuidad de las historias en la memoria colectiva.

Elegir a un tercero para que pueda dirimir en una competencia entre dos personajes es un motivo que forma parte de la tradición oral. Los personajes compiten entre sí y necesitan de un juez para que dé su veredicto. Al respecto, Espino (2014) nos explica: “En la tradición oral se presentan algunos problemas que no se resuelven en el diálogo de pares, por lo que se requiere de la participación de un tercero para que actúe como juez. Esto ocurre y va a depender de la gravedad del asunto; para que sancione, por lo general, pide que se vuelva al itinerario inicial en que se inicia el problema” (2014: 86-87). El cuento “Los rivales y el juez” desarrolla este motivo de la literatura oral y sus personajes son el sapo y la cigarra. El relato es un buen ejemplo de la vena popular que inspira las historias que el autor incluye en *EMAA*. Dicha inclusión permite apreciar la incorporación de relatos orales de la literatura regional en el corpus alegriano y la preferencia de la mimesis verbal andina por narraciones amenas y de humor. Los protagonistas, de antigua prosapia en el género de la fábula y asociados con el canto, forman parte de narraciones de la tradición oral no solo de la literatura peruana sino, en general, de la literatura universal.

Entre el sapo y la cigarra, se desata una lucha desafiante sobre la calidad de la voz que ambos creen tener sin que desistan de su intención: “Un sapo estaba muy ufano

de su voz y toda la noche se la pasaba cantando: toc, toc, toc... y una cigarra estaba más ufana de su voz y se pasaba toda la noche y también todo el día cantando: chirr chirr, chirr... Una vez se encontraron y el sapo le dijo: “Mi voz es mejor”. Y la cigarra le contestó: “La mía es mejor”. Se armó una discusión que no tenía cuando acabar” (EMAA: 159). Cada uno cree tener la mejor voz y se empecina en demostrar que es así. Esta insistencia, en el fondo, equivale a un sentimiento de orgullo particular que se empecina tercamente sin medir sus consecuencias. Con el fin de acabar con la discusión y determinarse quién tenía mejor voz, ambos deciden pedir la intervención de una garza:

Y el sapo dijo: “Por aquí, a la orilla de la laguna, se para una garza. Vamos a que haga de juez”. Y la cigarra dijo: “Vamos”. Saltaron y saltaron hasta que vieron a la garza. Era parda y estaba parada en una pata, mirando el agua. “Garza, ¿sabes cantar?”, gritó la cigarra. “Si sé”, respondió la garza echándoles una ojeada. “A ver, canta, queremos oír como lo haces para nombrarte juez”, dijo el sapo. La garza tenía sus intenciones y respondió: “¿Y quiénes son ustedes para pedirme prueba? Mi canto es muy fino, despreciables gritones. Si quieren, aprovechen mi justicia; si no, sigan su camino”. Y con gesto aburrido estiró la otra pata. “Cierto —dijo el sapo—, nosotros no tenemos por qué juzgar a nuestro juez”. Y la cigarra gritó: “Garza, queremos únicamente que nos digas cuál de nosotros dos canta mejor”. La garza respondió: “Entonces acérquense para oírlos bien”. El sapo dijo a la cigarra: “Quién sabe nos convendría más no acercarnos y dar por terminado el asunto”. Pero la cigarra estaba convencida de que iba a ganar y, dominada por la vanidad, dijo: “Vamos, tu voz es más fea y ahora temes perder”. El sapo tuvo cólera y contestó: “Ahora oirás lo que es canto”. Y a grandes saltos se acercó a la garza seguido de la cigarra. La garza volteó y ordenó al sapo: “Canta ahora”. El sapo se puso a cantar, indiferente a todo, seguro del triunfo y mientras tanto la garza se comió a la cigarra. Cuando el sapo terminó, dijo la garza: “Ahora, seguirá la discusión en mi buche”, y también se lo comió. Y la garza, satisfecha de su acción, encogió una pata y siguió mirando tranquilamente el agua... (EMAA: 159-160).

En los relatos de la literatura andina, el sapo y la cigarra figuran en situaciones de pugna, competencia y rivalidad. Son personajes que, en la línea del género de la fábula, representan ciertas actitudes y cualidades cuyo simbolismo debe tenerse en cuenta por quienes escuchan la narración. Por ello mismo, el relato se inscribe dentro de la literatura didáctica y cumple un fin moral. El relato enfatiza la vanidad de los personajes cuando le piden a la garza que cante para determinar la calidad de su voz y ver si esta es equiparable a la de ellos. Pero, como suele suceder en el contenido de las fábulas, la

actitud que transgrede un orden debe ser objeto de una sanción, lo que se produce cuando la garza se come a los dos personajes. En forma irónica, la garza dice: “Ahora, seguirá la discusión en mi buche”, con lo que la vanidad del sapo y la cigarra es ejemplarmente castigada. De esta manera, el aleccionador fin moral del relato sirve para censurar conductas que contravienen el código de valores que pautan la convivencia social.

4.6.3. Cuentos sobre seres de la imaginación andina y amazónica

Tal como se puede apreciar en las novelas de Alegría, la mimesis verbal andina ofrece la imagen de un universo caracterizado por la existencia de seres sobrenaturales que adquieren una dimensión mágica y que conforman un tipo de bestiario. En relación con ello, el corpus narrativo del autor brinda información sobre seres que pertenecen a la mitología andina y amazónica, ya sea en forma indirecta, mediante referencias generales, o directa, mediante la inclusión de relatos de origen oral. Así, en el mundo representado en *LSO*, *LPH* y *EMAA*, el autor menciona a seres del imaginario popular como almas en pena que vagan en la noche (*LPH*, Cap. XVI); el degollador, que extrae sangre y grasa humana (*EMAA*, Cap. I); el muqui, extraño ser que habita en las minas (*EMAA*, Cap. XII); el Chacho, ser maléfico que causa la enfermedad del frío (*EMAA*, Cap. XXIV); una mujer extraña que habita en la laguna de Rumi (*EMAA*, Cap. XXIV); y el *Cayguash*, ser monstruoso que vive en el río Marañón (*LSO*, Cap. II).

A estos seres se suma el basilisco, cuya aparición en tiempos inmemoriales en el poblado de Callarí causó la muerte de todos sus habitantes (*EMAA*, Cap. I). También figuran seres de la mitología amazónica como el Tungurbao, extraño personaje de la selva que seduce con la música de su flauta (*LSO*, Cap. IV); el Ayaymama, ave que vaga cantando una extraña canción sin poder ser vista, y el Chullachaqui conocido

duendecillo de la selva de poder maléfico (*EMAA*, Cap. XV); a ellos se añade la existencia del alma de una bruja que pena en la región de Huayabamba y que fue quemada por el pueblo a pedido del cura por causar la muerte del hijo de este (*LSO*, Cap. XV).

La presencia de estos seres misteriosos de la imaginación popular en la novelística del autor permite apreciar la difusión de las tradiciones orales de la sierra y la selva¹⁵². Alegría escuchó narraciones sobre estos seres imaginarios en la época de su niñez; se trataba de historias que se hallaban muy difundidas en la sierra. En el caso de los personajes de la mitología amazónica, las fuentes procedían de relatos de migrantes de lugares de la selva que venían a las provincias de La Libertad para trabajar en las haciendas. De igual manera, la ubicación geográfica de Huamachuco próxima a la selva representaba un punto de encuentro entre las tradiciones orales andinas y amazónicas, lo que se acrecentó durante los tiempos de la explotación del caucho, como ya lo hemos explicado anteriormente.

Las narraciones que recrea Alegría dan a conocer la existencia de seres de la fantasía popular en el mundo andino y amazónico, a la vez que subrayan la dimensión de lo sobrenatural en dicho universo. Para los primeros decenios del siglo XX, en que se publica la trilogía novelística del autor, la inclusión de relatos referidos a dichos personajes en la narrativa de Alegría es importante para estudiar la literatura oral, porque contribuye en el conocimiento de seres, mitología y creencias que se hallan arraigados en el imaginario de los pueblos del Perú.

¹⁵² En su libro *Seres fantásticos del Perú*, Ricardo Vírhuez (2014) propone la siguiente clasificación para estudiar el universo de seres imaginarios que forman parte de la mitología andina y amazónica: enanos, gigantes, amarus, devoradores, cambiantes, taitas, monstruos, apus, degoladores, espectros y warmis.

4.6.3.1. Almas en pena, el degollador, el muqui, el Chacho, la mujer de la laguna y el *Cayguash*

En *LPH* (Cap. XVI), la instancia narrativa menciona el lamento de almas en pena que rodean la cabaña de la casa de Martina, donde se encuentra solitario su pequeño hijo Damián. El narrador extradiegético señala que, “en la densidad oscura de la noche”, se escuchaban “mil voces misteriosas”; el pequeño Damián, en su vigilia, percibió:

[...] el mensaje torvo de la extraña vida que tiene lugar entre las sombras. Mugía el viento, portando chasquidos y rumores confusos y distantes. Alguien pasó llorando por el camino. Gemían sus padecimientos seres atribulados y uno de ellos avanzaba, arrastrando sus pasos, y ya golpeaba el bohío haciendo crujir la pared de cañas y barro. [...]. Era un concierto de llantos y quejidos que no terminaba, una ronda de entes doloridos que se refugiaban en las sombras para deplorar sus terribles padecimientos. Y cada vez estaban más cerca, más cerca, sin duda para matar o incorporar al Damián a su penar doliente aprovechando que era un pequeño niño abandonado (*LPH*: 244).

De acuerdo con el narrador, las almas hacían sentir la fuerza de su llanto y acosaban al indefenso niño con el fin de que la criatura fuera también otra alma doliente. Damián no pudo soportar más el abandono de sus padres y murió después.

El degollador es otro personaje de la literatura oral andina que figura en la novelística alegriana. En el *EMAA* (Cap. I), se relata el origen de la campana de la iglesia de Rumi y, en particular, por qué el sonido que producía tenía una especial nitidez. El narrador omnisciente nos dice que el sonido era resultado del empleo de sangre humana en su fabricación:

Tenía también su historia o más bien dicho su leyenda, pues nadie, ni la audaz tradición, podía aseverarla plenamente. Claro que se podía asegurar que la hizo un famoso fundidor llamado Sancho Ximénez de la Cueva, en el año 1780, que así estaba grabado en el bronce, según decían los leídos. Pero no se podía asegurar cómo la hizo. Contaba la tradición que en su tiempo se murmuró que el fundidor empleaba malas artes para dar una sonoridad realmente única a sus campanas. Descartada la hipótesis de que mezclara oro a la aleación, pues no cobraba muy caro, se dijo que empleaba sangre humana, secuestrando a sus víctimas y degollándolas en el momento de hervir el bronce para añadirle la sangre que perennizaba algo del canto del hombre en la definitiva firmeza del metal (*EMAA*: 51).

El relato del origen de la campana se basa en una tradición local y es un motivo que forma parte de narraciones orales referidas a las campanas de las iglesias de comunidades del interior del país¹⁵³. De acuerdo con lo que se contaba, el fundidor recurría a macabros procedimientos, para lo cual degollaba a sus víctimas. Este motivo del relato nos remite a las historias referidas al degollador (conocido también como pishtaco), conocido personaje de la literatura oral de la sierra del Perú¹⁵⁴. En ese sentido, el sacrificio humano para aprovechar la sangre o la grasa del ser humano por la calidad que tiene y el efecto que produce en los objetos que se elaboran con ellas es un tema que se encuentra muy difundido en cuentos y relatos de la literatura oral del mundo andino.

Un personaje de *EMAA* (Cap. XII), que relata hechos sucedidos en su experiencia como trabajador de las minas, informa sobre la creencia en el muqui y acerca de la forma como dicho personaje ataca a los mineros en los socavones:

Esos mineros del centro son más supersticiosos que los del norte, que ya semos hartos. Fíjense que creen en el Muki, un enano panzón y enclenque, que está por los socavones y galerías al acecho de los perros y mineros dormidos. A ellos los mata, y la leyenda viene de los gases mortales que llegan hasta cierta altura y envenenan los animales de poco tamaño y a los hombres acostaos (*EMAA*: 356)¹⁵⁵.

¹⁵³ Con diversas variantes acerca de su origen y de sus características, el tema de la campana es otro de los asuntos que desarrolla el folclor literario. Arguedas e Izquierdo Ríos (1947) nos ofrecen muestras de la tradición oral que abordan este motivo en el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Al respecto podemos citar las narraciones “La campana de María Angola”, “La laguna de las campanas encantadas” y “El encanto de Campana-Urco”.

¹⁵⁴ Entre los personajes más conocidos de la mitología andina, figura el pishtaco, protagonista de una serie de narraciones populares. En las literaturas regionales, el pishtaco ha dado lugar a diversas variantes temáticas. En su estudio introductorio a *Cuentos y leyendas conchucanas*, Wilfredo Kapsoli (1993: 6-7) explica que los pishtacos tienen carácter panandino y pueden representar al blanco, al español, al hacendado o al cura. Su origen, por lo general, es extranjero y su objetivo principal es extraer la grasa de los indios. En algunas narraciones, el pistaco es el vencedor y el indio, el derrotado. Sin embargo, en las variantes regionales, existen narraciones en las que es devorado por el toro (que encarna al amaru) y es vencido por el perro, que auxilia al campesino en su defensa. Según explica Kapsoli, el pishtaco, igualmente, puede no ser vencido, como sucede en otros relatos.

¹⁵⁵ Carmen Salazar Soler en su libro *Supay Muqui, dios del socavón* ofrece el siguiente retrato de este personaje tomando en cuenta versiones de diferentes regiones del país: “Como en Huancavelica, en las otras regiones examinadas el Muqui es descrito como un ser de forma humana, pequeño, enano en algunos casos, con la apariencia de un hombre blanco –barbudo, con bigotes y rubio, de piel clara– y que se viste sea de minero (con toda su vestimenta de oro), sea de manera muy elegante. [...] algunos

En un episodio de *EMAA* (Cap. V), el personaje Adrián es advertido de que tenga cuidado cuando cruce por las rocas que se hallan en el cañón de un lugar llamado Piedras Gordas, porque allí hay diablos y duendes:

Toma una ladera que abunda en lajas y ha de cruzar por Piedras Gordas, un montón de rocas enormes, negras, entre las cuales no entra la luna y la sombra se adensa. Adrián es agarrado por un temor que nace de viejas historias en las que se mezclan fantásticos conciliábulos de diablos y duendes en la oscuridad del cañón formado por esas piedras (*EMAA*: 150).

En *EMAA* (Cap. XXIV), se hace referencia a la existencia de un ser extraño, que era “maléfico”; se llamaba el Chacho¹⁵⁶, vivía entre las ruinas de piedra de la comunidad de Rumi y causaba la enfermedad del frío a los comuneros de Rumi haciéndoles hinchar su cuerpo. Según las creencias de los comuneros, la laguna de dicha comunidad estaba encantada y allí habitaba una “mujer negra y peluda, con totoras en la cabeza peluda” (*EMAA*: 479), que causaba temor en los comuneros. Benito Castro, el último alcalde de la comunidad desafía los lugares en que habitan estos extraños seres y pugna con los comuneros para acabar con esas creencias demoliendo las ruinas y desaguando la laguna para poder aprovechar sus aguas en la siembra de las tierras de Rumi.

testimonios colocan su acento en el aspecto diabólico del Muqui que lleva un par de cuernos en la cabeza. La mayoría de testimonios indican señala que vive en lugares oscuros o donde hay agua” (2006: 134). Vírhuez ofrece una descripción del Muqui que ahonda en otros aspectos: “Es el espíritu de la montaña que trasnita por los socavones con su ponchito habano y su paso apurado. A menudo es el mismo mineral que brilla con repentino fulgor en los túneles, o es la sombra de la muerte cuando se desatan los derrumbes. Antes de haber sido montaña fue un hombre que convivió con otros hombres y tuvo mujer e hijos. Luego se transformó en la jirka inmensa que guarda los minerales. El *Muki* también es el gas que los mineros llamaron antimonio. Cuando alguien tiene la suerte o la desgracia de encontrarse con el *Muki*, sufre una impresión tan fuerte que puede morir al instante botando espuma por la boca” (2014: 12).

¹⁵⁶ Sobre el chacho, Carlos Villanes nos dice que “es un duende andino muy antiguo. Para vivir trasfiere el frío de las piedras a la víctima y se aprovecha de su calor. El enfermo adelgaza hasta morir” (2000: 642). Por su parte, Vírhuez nos ofrece la siguiente descripción: “En las infranqueables punas habita el *Chacho*, un espíritu pequeño con una cara similar a una papa vieja. Absorbe el calor del cuerpo de la gente, produciendo una hinchazón casi siempre mortal. El *Chacho* también es conocido como el ‘mal de puquio’. Ataca a los visitantes primerizos, que beben sus aguas, se sientan o descansan en su alrededor. La infortunada víctima contraerá el mal de ‘llapchay’ o el *Chacho*, se le hincharán los pies y las manos y sentirá fuertes dolores en la barriga. El espíritu del *Chacho* los chapla (agarras), atacando también a las mujeres gestnates y a los recién nacidos” (2014: 95).

En *LSO* (Cap. II), aparece otro ser misterioso: el *Cayguash*¹⁵⁷, que vive en las aguas del Marañón y es temido por los balseros que cruzan el río, porque los puede devorar. Se trata de un ser monstruoso con más de cien manos y aparece cuando se produce la crecida del río para alimentarse de algún cristiano.

4.6.3.2. La historia del basilisco

Una narración que tiene raíces bíblicas es la desaparición del pueblo de Callarí, donde todos los cristianos murieron debido al poder de la mirada del basilisco. En el capítulo I de *EMAA*, titulado “Rosendo Maqui y la comunidad”, se halla la siguiente historia contada por el narrador extradiegético:

En el mismo Callarí, es decir, en el lugar que daba nombre a la zona, no vivía ningún cristiano. Había allí un pueblo en ruinas. Entre las abatidas paredes de piedra crecían arbustos y herbazales. Daba pena considerar que donde ahora había solamente destrucción y silencio, vivieron hombres y mujeres que trabajaron, penaron y gozaron esperando con inocencia, los dones y pruebas corrientes del mañana. No quedaba uno de su raza. Decían que una peste los arruinó. La leyenda afirmaba que el basilisco. Es un maléfico animal parecido a la lagartija, que mata con la mirada y muere en el caso de que el hombre lo vea a él primero. El maldito fue a Callarí, escondióse bajo el umbral de la puerta de la iglesia y en un solo domingo, a la salida de una misa, dio cuenta del pueblo con sus fatales ojuelos brillantes (*EMAA*: 53-54).

En este breve relato, se unen el misterio, el poder del maleficio y la muerte. Es un misterio el silencio reinante en el pueblo y, como en otros episodios de la novela, el narrador apela a la leyenda para encontrar la razón de este misterio. El basilisco es un animal mitológico que, al igual que otros seres del bestiario popular, se halla dotado de poderes destructivos y puede rápidamente acabar con la vida de muchas personas con solo mirarlos¹⁵⁸. Con la referencia al basilisco, Alegría incorpora en el imaginario andino a un ser de condición diabólica proveniente de la cultura occidental, cuyos

¹⁵⁷ En la novela, el nombre del extraño ser aparece en letra cursiva.

¹⁵⁸ En su *Diccionario de símbolos y mitos*, José Antonio Pérez Rioja nos brinda la siguiente descripción del basilisco: “Del griego *basiliskós*, reyezuelo. Animal fabuloso –mitad gallo, mitad serpiente– que, según la tradición, mataba simplemente con la mirada. Simbólicamente, era imagen del Diablo o del Antricrosto” (1962: 83)

antecedentes se hallan en la Biblia y en textos de la antigüedad grecolatina, y que figura en bestiarios de la época medieval y moderna.

En *EMAA*, el poder maléfico del basilisco sitúa el relato en un contexto mítico que remonta en un pasado lejano la historia del pueblo que desapareció. El azote del basilisco, guarda filiación con la presencia de animales fabulosos en la literatura universal y envuelve en un halo de misterio una parte de la historia regional que el autor relata. En la narración, los “cristianos” sucumben ante el extraño animal, que encarna a las fuerzas del diablo.

Es impresionante la forma como el basilisco produce la muerte de todos los pobladores; para ello, recurre a una malévola estrategia: esconderse “bajo el umbral de la puerta de la iglesia” y, sin esperar mucho tiempo, “dio cuenta del pueblo con sus fatales ojuelos brillantes”. De este modo, la historia local registra un hecho misterioso vinculado con el extraño poder de un ser mitológico cuyo recuerdo es conservado y transmitido por la leyenda popular. La inclusión de este relato permite diferenciar distintos tiempos en la historia de la comunidad: el tiempo mítico, el pasado reciente y el presente histórico. De igual manera, el especial contenido de este relato, que roza lo fantástico y lo inverosímil, traslada el presente de la historia al tiempo del mito con el fin de insertar la memoria en un periodo remoto, de donde un suceso de una época primigenia es evocado con la intención de recordar “lo que sucedió” en otros tiempos en la comunidad. En la historia del basilisco, la mimesis verbal andina se focaliza en el enorme poder de los seres misteriosos del bestiario popular, cuyas acciones se stúan en el plano de lo fantástico.

4.6.3.3. La narración sobre la bruja quemada

La historia del alma de una bruja en pena y que sale por las noches es contada en el capítulo XV de *LSO*, que se titula “El retorno de don Osvaldo”. En su proyecto de

realizar la explotación de los recursos minerales en la selva de Huayabamba, el ingeniero Osvaldo Martínez se encuentra con varias dificultades debido a las características de la geografía y al estado del tiempo; entonces comparte la narración de sus peripecias al viejo Matías Romero y a Lucas Vilca. Entre los hechos que relata, refiere la pérdida de su caballo con los aparejos que llevaba para acampar, el impacto de la helada, la tormenta con truenos y relámpagos en pleno trayecto por la cordillera, etc.

Entre las narraciones de los lugareños que el ingeniero escucha, se sorprende de la historia de una mujer que tenía fama de bruja y que fue quemada. La leyenda de la bruja quemada lo deja contrariado, porque no se explica cómo es posible que las personas puedan creer en esas historias. Encontrándose en Bambamarca, el indio Aristóbulo, que fungía como su guía por la región, le aconsejó que no saliera de noche, porque “hoy es la noche que la quemada pena po tuel pueblo”. Llama la atención la réplica del ingeniero, personaje de formación científica, al indio Aristóbulo, porque no entendía como un licenciado “que ha estado en la costa y ha corrido mundo, puede creer en tales tonterías”. La actitud del ingeniero, que representa una racionalidad distinta, se contrapone a la creencia lugareña, la que se refuerza aún más con la prohibición de salir de noche por los posibles peligros a los que las personas se pueden exponer. En Bambamarca, el ingeniero conoció la historia trágica de la desafortunada protagonista: “La quemada fue una mujer a la que hicieron morir en la hoguera...” (*LSO*: 142).

El ingeniero Martínez “al fin rompe a hablar” y cuenta la historia, que era harto conocida en el lugar. Según lo que escuchó, el cura del pueblo tenía una mujer y un hijo ya mayor con ella, pero también tenía una segunda mujer, muy agraciada y con fama de bruja, porque en esos lugares “los curas siempre sacan mujer” y “no les importa hacer todo esto y sin ningún recato” (*LSO*: 142). Cierta día, el hijo del cura come chicharrones preparados por la bella mujer, lo que al poco rato le produce un efecto letal:

El resultado es un cólico del que muere rápidamente. Entonces la madre ajocha al cura, dale y dale, y lo convence... Y el cura, en día domingo y después de misa, dice al pueblo que hay que quemar a la bruja, a la que ya había hecho apresar con el Gobernador. Todo el pueblo va al campo y trae leña y en la misma plaza se arma una gran pira. Están allí hasta las mujeres y los niños y es sacada la pobre mujer, que se desespera llorando y rancio que no lo hizo con mala intención, y amarrada de pies y manos sobre el montón gigantesco de leña. Fuego por los cuatro costados y ya tienen ustedes a las llamas voraces avanzando hacia la infeliz, que se retuerce en medio como una culebra, gritando que la saquen por el amor de Dios. Pero los indios, en lugar de sacarla, se arman de garrotes para acabar con ella si es que logra soltarse y salir. Y las llamas y la humareda ya la achicharran y la asfixian. El gemido de la víctima se silencia, pero los indios siguen echando leña, pues se les despierta un furor salvaje, incitados por la mujer del cura quien, pálida y desgredada, clama diciendo que hay que acabar con la socia del Diablo. El cura, dé pie a un lado de la hoguera, reza en voz baja y sus manos trémulas apenas logran pasar las cuentas del rosario... (LSO: 142-143).

Esta historia refiere varios elementos de la narración popular y episodios que se cuentan con relación al tipo de vida que llevaban los curas en los pueblos del interior del país. El relato permite apreciar la vida licenciosa del cura, lo que contraviene los votos que debe cumplir, pues, como se puede observar, el cura tiene una esposa y un hijo con ella, y, además, una amante, que, según lo oído, practicaba la brujería. El castigo a la bruja recuerda la práctica usual de la hoguera que se hacía en otros tiempos, lo que en este caso se exalta aún más por la violenta reacción del pueblo para convertirla en cenizas.

Reducido el cuerpo de la bruja a cenizas, el ingeniero cuenta: “Desde entonces hay en la plaza un círculo árido. La ardua quemada ha impedido el desarrollo de toda planta, de la más pequeña yerba. Es como la cicatriz de una herida. Yo lo he visto” (LSO: 143). Los escuchas asienten indicando que ellos igualmente lo han visto. Es llamativo el hecho de que no solamente se sabe la historia de oídas, sino que también se apela a la experiencia física de conocer la huella dejada por el fuego.

El alma de la bruja, según lo que se cuenta, no tendría descanso; por eso, pena en las noches, tal como lo entiende la experiencia del propio ingeniero: “Me dio miedo. A medianoche me desperté sobresaltado, y creí escuchar gritos, quejas por el pueblo. ¿Qué será? ¿Acaso el rugido del viento? Pero palabra que parecía el llanto de una mujer...”

(LSO: 143). La reflexión del viejo Matías permite apreciar el pensamiento de la cultura andina respecto de las razones por las que el alma pena:

—Don Oshva, ¿quién sabe de las penas? Las almitas padecen cuando se van así y güelven pa que los cristianos las consuelen, sólo quia nosotros nos da miedo... Cuando hablamos dellas, vienen tamién. Puacá ai estar la brujita... ¿No sienten como que les da efectivamente, sentíamos un temor impreciso. Algo rondaba en torno nuestro, envuelto en un hálito misterioso, presente e impresente al mismo tiempo. Pero estaba allí, acaso mirándonos e implorándonos. La quemada, sin duda... El canto de los tucos se hizo terrorífico (LSO: 143-144).

El consejo del viejo Matías es realizar la señal de la cruz, porque se siente cerca la presencia del alma de la bruja, por lo que los presentes se santiaguaron, inclusive el ingeniero. Instalada en la memoria de los lugareños vive la historia de la bruja quemada que pena en las noches.

4.6.3.4. La leyenda del Tungurbao

En *LSO*, una de las narraciones que se relatan en las “disertaciones” es la “maravillosa historia del Tungurbao”¹⁵⁹. Esta historia forma parte de la tradición oral amazónica y figura en el capítulo IV, titulado “Ande, selva y río”.

El narrador extradiegético nos ofrece la siguiente referencia sobre este personaje:

O también una maravillosa historia, por ejemplo la del tal Tungurbao, que apareció por Chuquitén y era un hombre que no estuvo mucho tiempo por allí, tañendo su flauta de

¹⁵⁹ “Leyenda del Tungurbao” es una de las narraciones de la literatura oral amazónica que forman parte del libro *El sol de los jaguares* (1979) de Alegría. A diferencia del relato que figura en este libro, en *LSO*, los rasgos que caracterizan a este extraño ser de la selva amazónica están mencionados sin brindarse mayores detalles. La narración, como otros relatos insertos en la ficción alegriana, no es propiamente un cuento sino aparece referido mediante el discurso del narrador que “reproduce” lo que se diserta en las reuniones familiares. En *El sol de los jaguares*, el novelista explica que la presencia de este misterioso ser de la Amazonía se encuentra impregnada en el universo de la selva: “Contemplo el Maraón, admirando su corriente poderosa, y pienso que el gran río podría hablarnos de Tungurbao. Veo el cerro Lluribe, apenas columbro su frente de roca perdida entre las nubes, y sé que también nos diría de Tungurbao. Esas piedras de Chacratok, con las cuales labró su casa, serían igualmente capaces de contarnos de Tungurbao. Las peñas, los árboles, los senderos, las yerbas, los aromas, cada grumo de la tierra, saben de Tungurbao” (1979: [11]). El autor refiere que conoce las versiones que circulan en la tradición oral, pues “yo he logrado juntar tantas historias de Tungurbao”, ya que “[t]odos los seres y las cosas de los cuales creemos que no hablan, podrían contarnos la historia de Tungurbao” (1979: 12). Coincidiendo con la referencia que ofrece Alegría, Martiarena explica que este relato presenta diversas variantes en la tradición oral amazónica (2009: 88).

oro en las noches de luna, atrayendo y seduciendo a las mocitas con el hechizo de su música melodiosa, clara y alta –tanto como para llenar con ella la comarca–, nunca oída antes ni después. Tungurbao desapareció, acaso porque le apenaran las lágrimas de las madres o porque terminara su pacto con el Diablo. Esto sucedió hace mucho, pero mucho tiempo... (LSO: 62).

Se puede sostener que la versión del cuento constituye un fragmento de una historia mayor. Dado este carácter, el cuento se centra en describir el poder del misterioso personaje sin perder el sabor de la narración popular. Al igual que otros relatos de la tradición oral que incluye Alegría en su obra narrativa, el cuento está resumido a su estructura básica. El Tungurbao es un personaje legendario de la Amazonía caracterizado como un ser extraño y dotado de una singular habilidad para cautivar a las doncellas mediante la música de la flauta.

El cuento articula varios motivos de la literatura tradicional: la seducción que se logra mediante la ejecución de un instrumento musical, el poder otorgado por un ser diabólico mediante un pacto y la repentina desaparición del personaje. Un elemento formulario que se observa en el discurso del narrador es la expresión “Esto sucedió hace mucho, pero mucho tiempo...”, que tiene por finalidad situar en un pasado indefinido la singular historia.

4.6.3.5. La leyenda del Ayaymama y del Chullachaqui

Una de las más conocidas narraciones del universo amazónico son las leyendas del Ayaymama y del Chullachaqui, que Alegría oyó contar de fuentes orales durante su niñez. Como lo ya hemos indicado, la hacienda en que vivió el autor se encuentra en una zona de contacto entre pueblos andinos y amazónicos, que, por necesidades de intercambio y de negociación económica, mantenían un especial vínculo e interacción. En ese contexto, una de las expresiones del contacto cultural es la transmisión de historias orales, mitos y leyendas que formaban parte de la dinámica del lugar y que el

autor llegó a conocer en ese tiempo¹⁶⁰. Es muy probable también que el autor haya reproducido dichas narraciones basándose en la lectura de textos de la época. Por otro lado, la versión que ofrece Alegría revela el importante contacto entre las tradiciones culturales del universo andino y amazónico. En ese sentido, la mimesis verbal andina vehiculiza una estrecha interacción cultural entre ambos mundos y dinamiza sus interinfluencias.

El capítulo XV de *EMAA*, denominado “Sangre de caucherías”¹⁶¹, integra en un solo relato las leyendas del Ayaymama y del Chullachaqui. La primera leyenda trata sobre el origen del canto de la misteriosa ave que vaga errante por la copiosa floresta de la selva. El narrador extradiegético refiere que el relato es contado por un cauchero que sabía varias narraciones de la selva y que evoca la leyenda al escuchar el canto del ave: “[...] en el fondo del bosque tropical, mientras la luna platea las copas de los inmensos árboles y las aguas de los ríos inmensos, el ayaymama canta larga y desoladamente. Parece decir: “Ay, ay, mama”. Es un pájaro al que nadie ha visto y sólo es conocido por su canto. Y ello se debe al maleficio del Chullachaqui” (*EMAA*: 384). A manera de breve introducción, esta rápida presentación permite adelantar algunos elementos claves del contenido del relato.

La leyenda se inicia con una contextualización, fórmula que es propia del relato oral, menciona el lugar y al personaje central de la historia: “Hace tiempo, mucho

¹⁶⁰ El título del libro *Selva y ande* de Francisco Izquierdo Ríos, que se publica el año de 1939, es un buen referente para comprender mejor el encuentro entre la tradición literaria andina y la tradición literaria amazónica, que empiezan a formar parte del campo de la literatura peruana en ese tiempo, así como para poder apreciar la dinámica que se desarrolla entre ambos espacios regionales. El editor presenta el libro con las siguientes expresiones: “Animado reflejo del pasaje y vida de la vertiente oriental andina y de la región selvática, a través de un temperamento de escritor”. En el prólogo, el autor escribe: “Ya es tiempo de que en el Perú se haga una intensa labor regional, folclórica, en todos los aspectos de su vida, labor que, como comprendemos, en pro del conocimiento de nuestra propia realidad nacional. Ya es tiempo de que el Perú se conozca a sí mismo” (2100 [1939]: [34]).

¹⁶¹ Para Marticorena (2009), se trata del “capítulo amazónico” de *EMAA*. El propósito de este capítulo es prolongar el drama de los comuneros de Rumi a la selva, donde enfrentan peripecias y desgracias personales. El caso más ilustrativo corresponde a Augusto Maqui, quien queda ciego debido a la explosión en su rostro del caucho que ahumaba. Desde el punto de vista de la diégesis, se amplía el espacio narrativo, además de que dicha “extensión” nos permite estudiar la mitología amazónica, así como la memoria histórica de la selva.

tiempo, vivía en las márgenes de un afluente del Napo –río que avanza selva adentro para desembocar en el Amazonas– la tribu secoya del cacique Coranke” (*EMAA*: 384). A continuación, el narrador agrega que “allí estaba con su mujer, que se llamaba Nara, y su hijita” (*EMAA*: 384). Este comienzo tiene por fin situar la historia en un marco de intemporalidad, como suele suceder en los relatos que remontan los hechos a un pasado indefinido, y de localizarla espacialmente en un lugar de la selva amazónica. Los personajes son retratados en relación con determinadas particularidades físicas o espirituales:

Era un hombre fuerte y valiente que siempre andaba por el riñón del bosque en los trajines de la caza y la guerra. Donde ponía el ojo clavaba la flecha y esgrimía con inigualada potencia el garrote de madera dura como la piedra. Patos silvestres, tapires y venados caían con el cuerpo traspasado [...]. Los indios enemigos le huían. Nara era tan bella y hacendosa como Coranke fuerte y valiente. Sus ojos tenían la profundidad de los ríos, en su boca brillaba el rojo encendido de los frutos maduros, su cabellera lucía la negrura del ala del paujil y su piel la suavidad de la madera del cedro. [...]. La hijita, muy pequeña aún, crecía con el vigor de Coranke y la belleza de Nara, y era como una hermosa flor de la selva (*EMAA*: 384).

La glosa destaca las características del cacique Coranke, presentado mediante sus atributos físicos, su fuerza y su valentía; su esposa Nara es retratada en función a su belleza y dedicación hogareña; la hija de ambos es descrita mediante un símil que pone de relieve su hermosura. El narrador resalta la enorme fuerza de Coranke mediante la habilidad en el manejo del arco y la flecha, su poder sobre las bestias salvajes y el temor que inspira en los indios. Por otro lado, la caracterización de Nara apela a un lenguaje poético en el que predominan intensas imágenes cromáticas que establecen una relación entre su aspecto físico –sus ojos, boca, cabellera y piel–, y elementos naturales y plantas de la selva.

La imagen de felicidad con que se presenta a la familia del cacique, sin embargo, se ve alterada por la súbita aparición del Chullachaqui, quien se enamora de Nara, la hermosa esposa del cacique:

Pero he allí que el Chullachaqui se había de entrometer. Es el genio malo de la selva, con figura de hombre, pero que se diferencia en que tiene un pie humano y una pata de cabra o de venado. No hay ser más perverso. Es el azote de los indígenas y también de los trabajadores blancos que van al bosque a cortar caoba o cedro, o a cazar lagartos y anacondas para aprovechar la piel, o extraer el caucho del árbol del mismo nombre. El Chullachaqui los ahoga en lagunas o ríos, los extravía en la intrincada inmensidad de la floresta o los ataca por medio de las fieras. Es malo cruzarse en su camino, pero resulta peor que él se cruce en el de uno (*EMAA*: 384-385).

Por su parte, el Chullachaqui (voz de origen quechua: “chulla”, ‘falso’; “chaqui”, ‘pie’), personaje de la mitología amazónica, es un ser de extraña naturaleza física que aparece dotado de un especial poder sobrenatural y mágico¹⁶². Como dice la voz autorial, en la selva, “[n]o hay ser más perverso”; se caracteriza por ser diminuto, “con un pie humano y una pata de cabra o de venado” (*EMAA*: 384); es un personaje maléfico que tiene el poder de subyugar a los animales de la selva, quienes acuden a su llamado. Con malas artes, busca encantar a los nativos, hacerlos perder en la floresta o llevárselos a sus huertos para que sean parte de su dominio; les puede causar terrible daño a sus víctimas e, inclusive, la muerte. Otro rasgo que también se puede apreciar en la representación de este extraño ser es su condición de protector de la naturaleza frente a la explotación de los recursos que se realizan en la selva.

Al quedarse enamorado de Nara, el Chullachaqui, que tenía capacidad de presentarse con la forma de diversos seres, “se transformaba algunas veces en pájaro y otras en insecto para estar cerca de ella y contemplarla a su gusto sin que se alarmara”

¹⁶² Llama la atención que el nombre del misterioso duendecillo de la selva tenga origen quechua, al igual que Ayaymama. Asimismo, tienen origen quechua los nombres de otros seres que forman parte de la mitología de la selva, como Curumaman, Mapinwari, Sacharuna, Yacumama, Sachamama, Runamula, Yanapuma y Warakuy. Ello evidencia la existencia de una estrecha relación y contacto entre la cultura andina y la cultura amazónica, así como la existencia de un sustrato quechua en el léxico referente a la Amazonía.

(EMAA: 385). Con el deseo de llevarse a Nara, el malévolo duendecillo se presentó ante ella vestido con la túnica de un lugareño:

–Nara, hermosa Nara, mujer del cacique Coranke– dijo mientras arribaba–, soy un viajero hambriento. Dame de comer...

La hermosa Nara le sirvió en la mitad de una calabaza yucas y choclos cocidos y también plátanos. Sentado a la puerta de la cabaña, comió lentamente el Chullachaqui, mirando a Nara, y después dijo:

–Hermosa, Nara, no soy un viajero hambriento, como has podido creer, y he venido únicamente por ti. Adoro tu belleza y no puedo vivir lejos de ella. Ven conmigo...

Nara le respondió:

–No puedo dejar al cacique Coranke... (EMAA: 385).

La respuesta de Nara provoca el llanto y el ruego del Chullachaqui, quien se retiró muy apenado por el rechazo. La esposa del cacique se sorprende cuando se da cuenta de que se trata del malévolo ser por la huella de hombre y de venado que ha dejado como rastro en el camino. Vuelto nuevamente a presentarse ante ella, esta vez como un ser potentado, con una rica túnica y con la cabeza adornada con vistosas plumas y luciendo grandes collares en el cuello, el Chullachaqui volvió a insistir por el amor de Nara:

–Nara, hermosa Nara– dijo saliendo a tierra y mostrando mil regalos–, ya verás por esto que soy poderoso. Tengo la selva a mi merced. Ven conmigo y todo será tuyo.

Y estaban ante él todas las más bellas flores del bosque, y todos los más dulces frutos del bosque, y todos los más hermosos objetos –mantas, vasijas, hamacas, túnicas, collares de dientes y semillas– que fabrican todas las tribus del bosque. En una mano del Chullachaqui se posaba un guacamayo blanco y en la otra un paujil del color de la noche.

–Veo y sé que eres poderoso– respondió Nara, después de echar un vistazo a la huella, que confirmó sus sospechas–, pero por nada del mundo dejaré al cacique Coranke... (EMAA: 386).

Aun cuando el ser maléfico hace gala de todo su poder convocando a fieras y aves a su lado, Nara mantiene su fidelidad a su esposo y vuelve a rechazar las pretensiones del Chullachaqui. La insistencia del maléfico personaje, no obstante, se traduce en una grave amenaza que se cierne sobre su inocente hija: “Si no vienes, convertiré a tu hija en un pájaro que se quejará eternamente en el bosque y será tan arisco que nadie podrá

verlo, pues el día en que sea visto el maleficio acabará, tornando a ser humana...”

(EMAA: 386-387). Los padres no pudieron evitar que se cumpliera la amenaza:

El cacique llegó rápidamente con el arco en tensión y lista la buida flecha para atravesar el pecho del Chullachaqui, pero éste ya había huido, desapareciendo en la espesura.

Corrieron los padres hacia el lugar donde dormía su hijita y encontraron la hamaca vacía. Y desde la rumorosa verdura de la selva les llegó por primera vez el doliente alarido: “Ay, ay, mamá”, que dio nombre al ave hechizada.

Nara y Coranke envejecieron pronto y murieron de pena oyendo la voz transida de la hijita, convertida en un arisco pájaro inalcanzable aun con la mirada.

El ayaymama ha seguido cantando, sobre todo en las noches de luna y los hombres del bosque acechan siempre la espesura con la esperanza de liberar a ese desgraciado ser humano. Y es bien triste que nadie haya logrado verlo todavía... (EMAA: 387).

El castigo del Chullachaqui ante el invariable rechazo de Nara de aceptar su amor, produce, en venganza, la metamorfosis de su pequeña hija en la misteriosa ave que canta sin poder ser jamás vista por nadie. Su canto es triste y revela el sentimiento de dolor de la indefensa criatura transformada por el deforme personaje; por ello, esta narración amazónica explica el origen del canto del ave ayaymama, llamado de este modo por la onomatopeya que produce. De esta manera, el Chullachaqui demuestra su poder maléfico que no solo causa la transformación de la niña en el ave misteriosa, sino que este hecho también es causa del fin de la familia, ya que los padres murieron de pena. Así, la otrora familia feliz es destruida por las fuerzas del mal.

Es interesante la versión que ofrece Alegría, ya que reúne la leyenda del Ayaymama y la leyenda del Chullachaqui en una sola narración. En otras versiones de la tradición oral amazónica, la leyenda del Ayaymama tiene como asunto la transformación de dos niños que se hallan en situación de orfandad debido al abandono de su madre en extrañas aves que tienen un misterio canto. Por otro lado, el Chullachaqui es el duendecillo de la selva y tiene su aparición en diversas narraciones del folclor amazónico.

Sobre la leyenda del Ayaymama, Francisco Izquierdo Ríos nos ofrece la versión más difundida del origen del canto de las aves que reciben este nombre:

En las noches oscuras o de luna lloran más que cantan en la profundidad de la jungla una pareja de pájaros. Son los Ayamaman. Evidentemente, su canto es como un lloro tristísimo, al punto que, como se cuenta, algunos viajeros al escucharlo no continúan el viaje, retornan apenados a sus hogares. A través de su canto-sollozo se percibe claramente la frase quechua “Ayamaman huishchuarca-huarca”, que puede traducirse por “muerta nuestra madre, nos han abandonado”. Se dice que estos pájaros antes fueron niños, un niño y una niña abandonados por su madrastra en la selva, y que un hada los transformó en avecillas para ahorrarles sufrimientos (1975: 38-39).

En la versión que transcribe Alegría, el nexos entre las dos leyendas de la selva se consigue con la intervención del Chullachaqui, quien es el causante de la transformación de la hija del cacique Coranke en el Ayaymama. En tal sentido, Alegría fusiona las dos conocidas leyendas, pero sin yuxtaponerlas, sino, más bien, incorporando los motivos del enamoramiento y de la malicia asociados con las características del Chullachaqui en la trama del relato como elementos narrativos.

Izquierdo Ríos explica que el universo amazónico es un “campo de una imaginería popular fascinante, mundo de seres misteriosos”; uno de esos personajes es el Chullachaqui:

El primero con quien nos topamos es el Chullachaqui, Diablo del Bosque; chullachaqui, en quechua, significa “pies desiguales”; justamente el demonio Chullachaqui, al decir del pueblo, tiene los pies desiguales, el izquierdo puede ser chiquito como pie de criatura recién nacida, como bola de caucho o cerdoza, como pata de tigre o como una raíz de árbol, mientras que el derecho es de tamaño normal. Las gentes creen ver las huellas de sus pies en el barro de los caminos. El Chullachaqui toma cualquier apariencia, la de un hombre, de un animal, de un árbol, una flor, un arroyo, para engañar y reírse de la gente. Puede presentarse de súbito a alguien en la figura de un pariente suyo, de un amigo, y llevárselo con engaños al fondo del bosque, donde recobra su naturaleza de diablo, y entonces se ríe a carcajadas, se burla de la víctima, a quien luego deja metida en un espinal o amarrada al tronco o en la copa de un árbol. Puede aparecer ante un niño como un lindo pajarito. Como una linda mariposa, como un chanchito, como un perro cariñoso, como una gallina con lindos pollitos, el niño ilusionado los persigue y de pronto el Chullachaqui recobra su verdadera catadura... Dicen que cuando toma la figura de hombre mantiene el defecto de su pies desiguales, por lo que es fácil reconocerle, aunque el condenado hace todo lo posible por ocultar el pie deforme [...] Es uno de los personajes fabulosos más populares de esa bella tierra. Suceden casos en algunos pueblos verdaderamente desconcertantes: niños perdidos de un momento a otro,

en el bosque y a quienes sus padres y los vecinos, después de angustiosa búsqueda hasta de varios días, encuentran aprisionados en zarzales, a donde el niño no pudo haberse metido por sí solo, o en la copa de los árboles más altos de la selva con los cabellos enredados en una rama. La gente achaca estas aventuras al Chullachaqui (1975: 50-51).

La descripción citada puntualiza los rasgos de este misterioso personaje: su aspecto físico deforme, su capacidad para transformarse en otros seres, aves, animales, insectos cuando quiere engañar a su víctima, la burla con que se ríe de sus víctimas después de llevarlas al bosque, su gusto por raptar a las criaturas y abandonarlas en la floresta. En la versión de Alegría, predominan algunos de los elementos descritos, pero también figuran los motivos del enamoramiento y la venganza del Chullachaqui. Lo primero alude al sentimiento que puede experimentar el personaje, quien puede llegar a enamorarse de sus víctimas¹⁶³; y lo segundo demuestra la naturaleza malévola del personaje.

En la novela de Alegría, desde el lente del narrador, se quiere simbolizar en el poder maléfico del Chullachaqui la fuerza sobrenatural con que la selva amazónica se impone sobre el ser humano hasta el extremo de poder desaparecerlo. Este oscuro poder subraya el carácter indomable, hostil y agreste de las entidades que forman parte de la imagería amazónica y cuya fuerza es implacable para el hombre.

Debemos agregar que la versión que Alegría propone de la leyenda del Chullachaqui es la lectura del hombre ribereño, no la del indígena amazónico. Por ello, el relato de en *EMAA* no incluye la imagen del Chullachaqui como deidad que protege el bosque, como suele aparecer en las narraciones amazónicas, pues su perspectiva corresponde a quien dirige su mirada a la Amazonía desde una situación externa.

¹⁶³ En testimonios orales recogidos en pueblos de Madre de Dios, se afirma que el Chullachaqui puede enamorarse de sus ocasionales víctimas, con cuyo fin las seduce y las lleva en medio de los árboles de la selva.

4.7. Narraciones sobre episodios de la vida de la comunidad

La mimesis verbal andina también gobierna la narración de episodios que tienen por finalidad referir la vida de los vallinos o comuneros del universo representado en la novelística alegriana. La narración de hechos que acontecen en la comunidad tiene un carácter referencial, pues se aluden a sucesos “no ficcionales” que pertenecen al mundo cotidiano de los personajes o a eventos producidos en el pasado lejano o reciente. El predominio del elemento “no ficcional” diferencia a estas narraciones del grupo de cuentos, leyendas o mitos presentados en la sección anterior, en los que prevalece la ficción sobre lo fáctico.

No obstante, el vínculo que se establece entre este tipo de narraciones y los relatos ficcionales se observa en la presencia de variados elementos que son propiamente narrativos que dinamizan el relato, como el sentido de aventura, los ingredientes de humor, el carácter anecdótico de la historia, lo pintoresco de los episodios y de la conducta de los personajes, las acciones que lindan entre lo verosímil y lo irreal, la evocación de sucesos acaecidos en la vida de los lugareños, el afán por querer contar y compartirlos, la permanente voluntad de Alegría de incluir historias que merecen ser contadas. Las narraciones confirman la función narrativa de la mimesis verbal andina en el corpus alegriano, lo que, a la vez, evidencia una natural disposición de parte del novelista por relatar “hechos reales” como si fueran “cuentos”; ello, igualmente, permite apreciar el “modo de contar” del autor.

En *LSO*, figuran el relato del viejo Matías (Cap. II), la historia de los expedicionarios del valle de Huayabamba (Cap. IV), la aventura del viejo Matías con el lobo de río (Cap. V), el relato del cholo Arturo (Cap. IX) y la narración sobre el puma

azul (Cap. XII). En *EMAA*, figuran el relato sobre el potrillo negro, el relato sobre las enfermedades, la historia del muerto que resucitó y la historia del cura Mestas (Cap. I).

4.7.1. El relato del viejo Matías

El capítulo II de *LSO*, titulado “El relato del viejo Matías”, es un buen ejemplo del rasgo general que siguen varios de los capítulos del libro: contar experiencias vividas por los personajes de Calemar o hechos acaecidos en el valle. El mismo título del capítulo remite a un contexto oral, pues escucharemos un “relato” que estará a cargo del viejo Matías Romero, quien asume la voz narrativa. La narración se realiza en el marco de una conversación que sostiene con el ingeniero Osvaldo Martínez Calderón, quien ha llegado al lugar procedente de Lima. Partícipe de la conversación es Lucas Vilca, quien “fue esa tarde a la casa del viejo a ver al recién llegado y echar una mano de charla” (*LSO*: 16).

La llegada de un forastero a Calemar es “un acontecimiento y nos ponemos a charlar de todo”, dice la voz autorial, Lucas Vilca. El desconocimiento de los objetos que encuentra, así como de los hechos que suelen suceder en el bosque llevan al ingeniero Martínez a inquirir sobre todo lo que le llama la atención, lo que le permite a don Matías Romero relatar con animosidad sobre la vida de Calemar.

El relato de don Matías Romero tiene como asunto una crecida del río Marañón ocurrida tiempo atrás que es recordada por los vallinos de Calemar. La narración de don Matías Romero se presenta como un discurrir testimonial que da a conocer episodios dramáticos de la vida a orillas del Marañón. En el curso del relato, se aprecia que este se interrumpe con las preguntas del ingeniero que inciden en precisar algunos aspectos de la narración; la narración también se interrumpe con las intervenciones de Lucas Vilca y de Rogelio, quienes, por su parte, aclaran, reafirman o comentan lo dicho.

El inicio del relato dice:

—¡Cómo jué la crecida, señor! Se llevó dencuentro to un lao diun yucal y dos balsas questaban más abajo, en el varadero, sacadas aun sitio onde no llegó lagua, dinó hace tiempunque... cual contabel finao Julián.

—¿Mucho, entonces? —inquiére el forastero.

—Cual nunca, señor, dinó haciañus...

—Don Julián es finao hace diez años —aclaró.

—Sí, pué —ratifica el viejo. Y prosigue—: No quedó dinó la balsita el Rogelio, déste —dice señalando al hijo, que coquea impasible— yel cholito luabía hecho como jugando, con palos malos bajaos dentre las peñas e lotra banda. Es tan chiquita, como luabrá visto, que parece puñao e chamiza en medio lagua (*LSO*: 17).

La narración comienza con una exclamación que tiene por finalidad ir al fondo del asunto con un sentido de sorpresa, a la vez que produce una fuerte impresión en el ingeniero limeño. La sorpresa que revelan las palabras del viejo Matías enfatizan la furia del río como no ocurría “hace tiempunque... cual contabel finao Julián”. Es interesante la acotación que realiza Lucas Vilca, quien sigue atento la charla, pues precisa el tiempo de la partida de Julián: “Don Julián es finao hace diez años”. Se retrotrae al presente un hecho que dejó una huella imborrable en el recuerdo de los calemarinos y que es contado entre ellos.

El paso a la otra orilla del río es un cruce peligroso que pone en una situación de constante amenaza a los balseros y a las personas que se dirigen a otros caseríos lugareños, máxime si es época de crecida del caudal del Marañón: “Lo peyor era que la gente venía pa quedarse enel frente después diaber caminao tantas leguas con la esperanza de pasar” (*LSO*: 18). El retrato de los celendinos se realiza desde el registro irónico con el fin de enfatizar su interés crematístico: “Los más fregaos son los celendinos. ¡Ah, condeanos cristianos! Esos shilicos po vendele sus sombreros a tuel mundo siandan más sea con tuel invierno encima” (*LSO*: 18). Los calificativos describen su arraigado afán comercial y los dibujan enfrentándose a la furia del clima estacional por ganar dinero.

El caudal del río estaba “de bote en bote” recuerda Lucas Vilca, la voz autorial, y las personas clamaban por la ayuda de los balseros para que los pudieran rescatar. El relato del viejo Matías sitúa el foco de la narración en explicar cómo hacer para pasar a la gente al otro lado del río en crecida. Son escenas muy dramáticas, pero es en la dificultad donde se hace presente el “deber” del balsero: “Y uno es balsero, pue, ¡qué Diablos!”, lo que subraya la “ética” del habitante de Calemar. El traslado de los comerciantes y de los bultos que llevan es bastante difícil, pero esa es la tarea del “balsero calemarino”.

Al igual que en muchas escenas de la narrativa alegriana, el humor es un condimento esencial en la narración. En virtud de la mimesis verbal andina, principio matriz de la poética del arte narrativo alegriano, el humor es imprescindible como elemento dinamizador de la fabulación.

En el trance de cruzar el río, es curiosa la escena en la que el personaje don Soria cuenta su dinero después de que la mula que lo llevaba en una alforja pudo pasar el río: “Sacó los cheques y se puso a secalos al mero solcito, dándoles viento con el sombrero e ratuen rato yneso se volaban yél corría puatrás...” (*LSO*: 19). Más humorístico es ir detrás de los billetes cuando estos empezaban a volar por el viento. En un comentario de carácter metadiscursivo, es interesante la reflexión que realiza la voz autorial (Lucas Vilca) en relación con estas escenas de humor: “Nuestras risas son como galgas por la bajada de la ironía”. Esta acotación metafórica de Lucas Vilca demuestra que el relato no solo se narra, sino que también es objeto de definiciones y aclaraciones por parte de los charladores que tienen por propósito explicar las reacciones que producen en ellos las situaciones de comicidad.

La continuación del relato introduce otros elementos temáticos que coadyuvan a formarse una imagen de los recios momentos de dramatismo que se viven en el lugar.

Matías Romero, “que ha soltado la lengua para no parar”, relata un episodio en el que una palizada amenazó a los balseros, quienes pudieron escapar a tiempo: “Una vez se devisó una palizada; pero jalamos juerte y salimos conel tiempo contaó. Una señora que venía ya bien panzoncita se puso blanca coniel papel y llegando pa brilla, ay nomá abortó... ¡Ah, creciente deste año!” (LSO: 19). Es importante subrayar que estas escenas forman parte del recuerdo colectivo de Calemar, pues así lo dice la voz de la experiencia encarnada en el viejo Matías: “Habrà memoria della pa un tiempunque...” (LSO: 19).

Los estragos que dejó la palizada enlazan con un tópico de la literatura andina que se refiere a la aparición de seres sobrenaturales en ríos, lagos, lagunas, etc., de tal manera que aparecen como lugares encantados en el imaginario popular. En el caso concreto del relato, se trata del *Cayguash*, que, de acuerdo con lo que refiere el narrador, aparece cuando el río aumenta su caudal y el misterioso ser necesita devorar a alguien, cuando “lagua se llegaba hinchar comuna mesma iliria”:

Una vez, ¡qué ni contalo!, se vinua inflar como si trajieral *Cayguash*, el mostro que casi naides ha visto, pero ques comun lobo con cien manos y no parece dinó cuanduel río tiene que tragar po juerza pa dale e comer al maldito. Venía mucha palizada tamién, ya lotro lao bajaron unos señores muy togaos, de sombreros blancos y botas, coloriendo los pañuelos al pescuezo. Desensillaron sus bestias que pasaron braciando como perros de tan ligero, pero naides pasaba de miedual *Cayguash*, que dejuero andaba viendo comualimentarse dialgún cristiano (LSO: 19-20).

La imagen de este ser sobrenatural se configura de manera impresionante a partir de su enormidad física, el poder de que está revestido y la amenaza que representa para el balsero calemarino cuando es época de crecida. Se trata de un “mostro que casi naides ha visto”, tiene la figura de un “lobo con cien manos” y, según lo que se cuenta entre los balseros, aparece cuando el río debe “tragar po juerza pa dale e comer al maldito”. Como el *Cayguash* quería alimentarse de un lugareño, causaba miedo y, por eso, nadie se animaba a cruzar el río. El temor es grande entre los vallinos: “El cholo Dolores contaba que lotra noche oyó resollar al *Cayguash*” (LSO: 20).

El relato ilustra, igualmente, la valentía de Rogelio, quien cruza el río en forma desafiante para llevar comida a las personas que se encontraban aisladas por la crecida del río:

El Roge hizo quipe con yucas cocinadas y plátanos y luamarró a lespada calata, pue se botó la camisa. Dispués se fajó con muchas güeltas e su faja más ancha el calzoncito e balsero y se jué metiendual río. [...] Cuando le faltó piso, comenzó braciando. Bía que velo ondel cristianito nadar echando espuma. Los señores del lotro lao le gritaban: “tira, tira cholito”... Y nosotros que tamién gritábamos ¡dala, dale!... [...] Pero mi cholo Roge bració duro — ¡con veinte años, cómo no!— y jué a dar al mero pie e La Repisa. Los señores lecharon una sogá y salió luego. La güelta, ya sin peso, jué más fácil, pero con to salió abajenque... Vino pa nosotros po las piedras e brilla y llegó acezando y conel pecho ensangretao diuna rasmilladura que dejuero jué diun palo e debajo lagua. Unos dijeron quera quel *Cayguash* le bia dao un zarpazo (LSO: 21).

La acción de Rogelio recuerda los versos que cantan los balseros: “Río Marañón, déjame pasar”, “Río Marañón, tengo que pasar”. Para el padre, es un hecho que merece recordarse y contarse, porque la valentía del hijo es una notable proeza ante el peligro que representa la crecida del río. Latente está entre los vallinos el extraño ser que emerge del río, ya que los cortes que recibió Rogelio fueron ocasionados por ese extraño ser: “dijeron quera quel *Cayguash* le bia dao un zarpazo” (LSO: 21), lo que acrecienta aún más la hazaña de Rogelio. Después de las peripecias que produjo y que se recuerdan, el Marañón volvió a su nivel normal: “El río bajó comua los tres días y podimos balsiar onde los señores” (LSO: 21).

4.7.2. La historia de los expedicionarios del valle de Huayabamba

En el capítulo IV de *LSO*, titulado “Ande, selva y río”, se desarrolla un interesante diálogo entre don Matías Romero y el ingeniero don Osvaldo Martínez sobre lo arriesgado y peligroso que es ingresar a dominar la selva amazónica. Con el consejo de la experiencia, el viejo calemarino le recomienda: “[...] estas tierras son duras. Usted es nuevo aquí y tiene que andar con mucho ojo” (LSO: 52).

En dicho capítulo, la exigencia de andar con precauciones en un mundo que resulta desconocido tiene como fondo la confrontación entre el saber científico que el ingeniero representa y el saber tradicional que encarna el viejo Matías. Esta contrastación de visiones traduce el pensamiento de dos semiosferas culturales completamente diferentes que pueden llegar a entrar en franca contradicción si no se lee y entiende el código de cada cultura. Por ello, el viejo Matías le aconseja que “el hombre ha de ser prevenido y baqueano por estos lugares” (*LSO*: 52) y, si bien el ingeniero sostiene que “la ciencia domina todo”, el anciano habitante del valle de Calemar le hace saber lo difícil, indomable y fatal que puede ser la naturaleza para las personas foráneas:

—Naturalmente, señor, comprendo. Yo hice mis estudios en el Colegio de Huamachuco, pero no vale siempre la ciencia. He visto llegar por acá jóvenes como usted, con mucha ilusión en el alma, pero que se volvieron a su Lima al poco tiempo, con las nalgas llagadas y el cuerpo cocinado por la erisipela y el viento de la puna. Hechos unos desastres ambulantes, mi señor. Otros han muerto. Los que fueron más allá, los que se arriesgaron murieron, señor... (*LSO*: 52-53).

Entonces, en el marco de la advertencia, el viejo Matías relata las andanzas de un grupo de expedicionarios que vinieron a Calemar con el fin de poder conocer las características de las selvas del Huayabamba y desafiar a la naturaleza. En su desarrollo, la narración concita la expectativa del ingeniero y es interrumpida por este con preguntas para poder conocer más detalles de la historia de los expedicionarios. La narración también demuestra la capacidad del viejo Matías para hilvanar diferentes episodios relacionados con la expedición, los cuales extienden el relato con más elementos narrativos.

La historia dice:

—Ande, selva y río son cosas duras, señor. Hace algunos años pasaron por acá tres exploradores. El uno era peruano, Alejandro Lezcano, y los otros polacos. Iban armados de wínchesters, revólveres, planos, mapas, brújulas, conservas y todo un cargamento de

baratijas, pues su objeto era explorar las selvas del Huayabamba, río que, como usted sabrá, nace en estos lados y va a desembocar al Huallaga. El joven Lezcano prestaba grandes esperanzas, pues se había educado en Estados Unidos. Terminados sus estudios, volvió al país natal y estaba en Cajabamba, a donde había ido a dar un abrazo a su familia. Pero la suerte se eslabona como una cadena de acero a la cual no se puede romper: en eso llegaron los gringos. Primero se hicieron amigos por lo del inglés y luego porque Lezcano era muy digno, científicamente, de alternar con ellos. Le hablaron y quedó resuelto que los acompañaría, participando de las penurias de la expedición primero y luego de los beneficios (*LSO*: 53).

La historia de los tres expedicionarios, que era conocida y se contaba entre los vallinos, tiene elementos testimoniales dados a conocer por los guías que participaron en la expedición. La expedición tenía por finalidad desarrollar una empresa de explotación de los recursos de la selva, pero se convierte en un hecho trágico. En relación con los proyectos del ingeniero limeño de realizar la explotación de las riquezas del lugar, el tono del relato adquiere un valor admonitorio y es, a la vez, una premonición de la muerte del ingeniero en la selva lugareña por la picadura de una serpiente.

El relato comienza con una expresión que condensa la sabiduría que solo la puede ofrecer la experiencia: “Ande, selva y río son cosas duras, señor”. Esta breve introducción presenta el sentido general de la narración y la circunscribe en el terreno del mensaje que debe asumirse como una enseñanza. El relato sitúa los hechos en una reciente temporalidad, aún presente en la memoria ribereña del Marañón; además, identifica a los actores de la historia y menciona el propósito que los impulsa de internarse en la selva. Al igual que la explotación del caucho en *EMAA*, la empresa de los expedicionarios ilustra el proceso que sigue la conquista de la selva y el impacto de la modernización en el Perú a principios del siglo XX.

La narración sobre la suerte de los expedicionarios se pospone en el relato para dar paso a otros hechos como el referido a la relación tirante que existía entonces entre las comunidades del ande y los pueblos de la selva. Estos sucesos se hallan en la memoria local “según contaban mis abuelos”, como dice el viejo Matías:

Eran los tiempos en que se comerciaba con Pajatén, Pachiza, Uchiza y todos esos pueblos y también con los indios hibitos y cholones, pero los indios comenzaron a matar cristianos. El pueblo de Pajatén desapareció, ya sea porque los indios lo arruinaron o solamente por miedo a ellos. Y figúrese usted que los tales salvajes llegaron, según contaban mis abuelos, a dejar sus selvas y a incursionar en los pueblos de esta provincia. Así arrasaron Contumarca y Collaí, matando a los hombres y llevándose a las mujeres (*LSO*: 54).

La posibilidad de explotar la hoya del Huayabamba es la razón de la expedición. Sin embargo, la historia de la conquista, colonización y explotación de la selva ha estado signada por la violencia, la sangre y la muerte. A pesar del comercio y las relaciones económicas entre los pueblos cercanos, se desató la violencia: “los indios empezaron a matar cristianos”. En la representación de los indios de la selva amazónica, se puede observar que se reproduce el sesgo del discurso hegemónico que se revela en la forma de describir a los pueblos de la selva.

Otro episodio que se relata es la pérdida del puente que estaba sobre uno de los afluentes del Huayabamba debido a la crecida del río, lo que impide el paso de los lugareños. El narrador nos dice que uno de sus parientes “tuvo la desgracia de estar por allí en esa situación”, se quedó sin sus acompañantes y “gracias a Dios que los indios no lo mataron”. Ante la dificultad, el pariente intentó “fabricar” un puente:

A lo que iba: mi pariente pensó en su hacha y en un alto árbol que se levantaba ante él. Era tan grande que no se le veía la punta y comenzó a cortarlo de un lado, del lado del río, para que cayera sobre él y sirviera de puente. Días enteros se pasó cortando el árbol y comiendo su maíz bajo la lluvia terca. Al fin el árbol comenzó a gemir y después se desplomó con gran estruendo. Éste se prolongó como una hora: parecía que toda la selva se venía abajo (*LSO*: 54).

Es interesante la información que proporciona el relato del viejo Matías, ya que, entre otras cosas, permite conocer la forma de sobrevivir en la selva ante la furia de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, se puede apreciar el ingenio del pariente cuya explicación necesita una precisión de parte del narrador:

El palo era tan grande que alcanzó la ribera del frente y tundió los árboles. Un palo derriba a otro en la selva y así la caída se prolonga por kilómetros, dejando un surco en la espesura. La cosa no para sino cuando hay un claro en el bosque, o un río, o un árbol demasiado grande y enraizado. Ha habido caseríos y chozas de salvajes que han sido aplastados y ni qué decir que mueren también los animales, las fieras, hasta los maromeros monos... (LSO: 54-55).

Tomando como núcleo de la narración la historia del pariente, el narrador prosigue con su peripecia hasta que pudo pasar al otro lado del río adonde llegó exhausto y desfalleciente por la falta de alimentación. Ayudado por “unos repunteros” que le dieron alojamiento y comida, después de unos días volvió en sí. El ingeniero, atento a las historias, interrumpe para saber qué pasó con los expedicionarios, que es el asunto central del relato. Volviendo a este punto, el viejo Matías cuenta:

Esos señores tomaron guías de estos lugares, gente que había ido en otro tiempo y conocía bien. Entraron así a la selva, confiados y animosos, porque era el tiempo que “no llovía”. Pero en la selva llueve —intensidad más, intensidad menos— catorce meses al año. [...] . Luego se vieron en pleno corazón del bosque, entre el fango y entre una espesura que no dejaba ver el sol ni permitía orientarse y ni siquiera andar. Los guías valían más que las brújulas y ellos iban por delante, machete en mano, abriendo trocha. La lluvia caía a torrentes y de nada valían los árboles más frondosos contra ella. ¿Se imagina usted? (LSO: 55-56).

La historia de los expedicionarios se carga de dramatismo por la amenaza constante que significa la selva para las personas foráneas: “Hay que estar entre fieras, insectos y reptiles y bajo una lluvia perenne para comprender la infinita tortura de los días” (LSO: 56). Camino al río Huayabamba y acompañado de sus guías, los expedicionarios continuaron su trayecto, se internaron en los pueblos de la selva, siguieron avanzando, pero los sufrimientos de los guías, atacados en la oscuridad de la noche por los murciélagos, hizo que estos regresaran, por lo que abandonaron a los expedicionarios. Como explica el anciano de Calemar, los expedicionarios desaparecieron en la selva: “No llegaron al otro lado, allí a los pueblos donde hay blancos ni a éste aparecieron más. Es la selva, mi señor...” (LSO: 56).

La narración del viejo Matías encarna una reflexión sobre la vida en el contexto de la selva, pues es necesario conocer el hábitat, sus características y los peligros que entraña. Relatada la historia por el anciano sabio de Calemar, adquiere una verdad que no se puede contravenir; de este modo, el viejo Matías reafirma su condición de hombre intérprete de su mundo y conocedor de los desafíos que este mundo representa tanto para los calemarinos como para los foráneos. Su voz adquiere el tono de la autoridad y se carga de un sentido filosófico producto de la experiencia vital de los lugareños: “[...] en estos lugares hay que saber lo que ellos mismos enseñan” (*LSO*: 59), pues la selva expone al hombre ante la adversidad, la amenaza y la muerte. Cualquier intento de ingresar en ella que no respete las características de su vasta geografía ni la idiosincrasia de los pueblos nativos puede acarrear nefastas consecuencias; por eso, vale la recomendación: “Ande, selva y río son cosas duras, señor” (*LSO*: 67). Esta sentencia encierra una filosofía de vida y resume la experiencia y la visión del mundo en el pensamiento de Calemar.

4.7.3. La aventura del viejo Matías con el lobo de río

Uno de los hechos que causa humor es la aventura de Matías Romero cuando se enfrenta a un lobo de río que consumía los peces que buscaban los balseros. El relato forma parte del capítulo V de *LSO*, titulado “Muchos pejes y un lobo”, y es contado por Lucas Vilca. Al comenzar, el narrador precisa la habilidad con que Matías Romero apoda al viejo Encarnación:

Suyo es el chiste. Tales pejes son muy bocones y por eso su nombre sirve de apodo al Encarna, ese cholo que vive al final del valle y maneja una jeta de oreja a oreja. Cuando viene a la casa de don Matías, éste le grita a su mujer: “Melcha, fríete un boquinada”. Y cualquiera de los que están por allí se extraña: “¿Boquinada?”. A lo que el viejo retruca, guiñando el ojo: “Sí, pué, porque aura su nombre e verdá es mala palabra”. Los otros se ríen y el cholo Encarna se hace el sordo. De éstas tiene el viejo (*LSO*: 70).

El mote con que el viejo Matías alude a la forma de la boca de Encarnación y la referencia a “la boquinada” sirven de marco apropiado para que Lucas Vilca cuente la aventura del personaje. El núcleo central de la historia dice:

Don Matías se hallaba parado a la orilla de la poza, en trusa no más, cuando de pronto dio un grito y se zampó al agua de cabeza igual que un pato. Ennegrecía el agua ya turbia removiendo el limo del fondo, pero pude observar que se movía como un cangrejo tras un bulto oscuro. Se le escapó y tomó altura, saliendo al brazo. Era un lobo habano claro, cubierto con su característica sustancia gelatinosa que brilla al sol. El viejo ya estaba tras él y yo me lancé al brazo para atajar al animal que, viéndose entre los dos, saltó a la playa para irse al río de frente. Los lobos no pueden correr en las piedras que no están bajo el agua, y más si, como ésas, se hallan calientes de sol, de manera que el viejo lo alcanzó pronto. Se le escurría por su gelatina. Logró cogerlo en tanto que el animal le clavaba los dientes en la palma de una mano. Todo pasó en el tiempo de un relámpago. El viejo lo aferró de una pata haciéndose soltar en el estertor de la lucha para darle una voltereta en el aire y estrellarle la cabeza contra las piedras. El lobo murió tiritando (*LSO*: 70-71).

El relato ofrece elementos de humor que dinamizan la historia. La disposición de Lucas Vilca para contar la aventura del personaje se explica porque él es un balsero más de Calemar y conoce la historia del valle. En secuencias oracionales de gran fluidez, observamos el sorprendente salto del viejo Matías al río, la persecución del lobo del río, la lucha entre el balsero y el animal, la herida que le causa al vallino, la rapidez del enfrentamiento, la muerte del lobo con el consiguiente triunfo del personaje como elementos de valor narrativo. En el mismo tono narrativo, el relato nos dice que, mientras el viejo Matías continuaba “riendo y dando con el pie en la panza flácida del lobo”, le gritaba: “¡Ah condenao!, conque quitándole la ración de pejes a los cristianos, ¿no?”. (*LSO*: 71). Humor y gracia concurren en la narración y matizan uno de los episodios que forman parte de la vida de los balseros.

En su relato, Lucas Vilca agrega pormenores del destino del lobo de río:

Cargué el animal y echamos a andar. No hablamos una palabra en el trayecto ni cuando llegamos a la casa y menos al desollar el lobo. Salamos el cuero y el sol lo secó rápidamente. Era flexible y sedoso y daba gusto pasar las manos sobre él, pero don Matías ni lo miraba siquiera (*LSO*: 71).

La aventura del viejo Matías sobresale al derrotar al lobo de río, en un contexto de lucha entre el hombre y el animal. El río Marañón se convierte en un escenario que desafía a lo vallinos de Calemar, pero en ese enfrentamiento con la naturaleza el hombre está preparado para triunfar, lo que merece celebrarse por parte de los balseros. Destaca el ritmo del relato, ya que las acciones se desarrollan en forma continuada hasta su conclusión. En las palabras de Lucas Vilca, el narrador de la historia, asistimos a uno de los momentos de aventura en la vida de los balseros de Calemar.

4.7.4. El relato del cholo Arturo

El balsero de Calemar enfrenta el desafío cada vez que incursiona en la corriente del río Marañón. Ese reto diario pone en tensión la vida y la muerte. Es un compromiso inevitable que se renueva cada día y de la que ningún balsero puede escapar. El contenido de esta historia corresponde a la experiencia directa vivida por Arturo; no es propiamente un cuento, pues no tiene un sentido verosímil o ficcional. Es un hecho que ocurrió en la historia de la familia Romero y que nos interesa por la forma como se halla contado. Esta narración aparece en el capítulo IX de *LSO* y se titula precisamente “El relato del cholo Arturo”.

La incursión de los hermanos Rogelio y Arturo en el enorme río les trae la sorpresa de tener que enfrentarse a “la Escalera”, que es una parte del río conformada por piedras y rocas en que se detienen las balsas, y donde pelagra la vida de los balseros debido a la inmovilidad en que puede quedar la balsa o a la amenaza de ser arrastrado por la crecida del río. El narrador extradiegético nos hace saber del peligro que entraña “la Escalera” para los balseros:

Es una larga extensión por donde el río corre sobre un lecho de piedras filudas, bordeado de rocas cortadas a cincel que forman un paso muy estrecho. Es un pongo. Las piedras surgen como punzones y hay que ir las esquivando en medio de un rugido salvaje que impide escuchar las palabras y hasta los gritos. Si van más de cuatro, se nombra un Balsero Mayor, quien, parado o acucillado al centro de la balsa, va viendo el

rumbo y gritando: “¡Derecha!”, “¡Izquierda!”, “¡juerte!”, y nada más. Los balseros hunden las palas con toda su alma en el agua turbulenta, arrodillado al filo de la embarcación, en una especie de oración primitiva a las fuerzas de la naturaleza (*LSO*: 69).

En dicho lugar, se desarrolla el drama de ambos hermanos, pues, retenidos por las piedras, tratan de salir, pero sus esfuerzos terminan con la muerte de Rogelio, quien, intentando nadar, se ahoga; Arturo, por su parte, salva la vida pero llega casi desfalleciente a las orillas de Calemar. La historia de Arturo es contada por Lucas Vilca en primera persona del plural, voz colectiva que refiere el drama vivido por el personaje. El narrador tiene un estatuto especial, ya que se halla entre dos niveles discursivos: por un lado, relata los hechos, pero, por otro, está atento a lo que dice Arturo y continúa contando la historia como si recogiera sus palabras. En tal sentido, el narrador se sitúa como un mediador entre Arturo y los escuchas que siguen con detenimiento la narración del balsero. En la narración, las únicas palabras que aparecen en la voz de Arturo en forma directa se sitúan después de la primera intervención de la voz colectiva y en el cierre de la narración; además, el narrador toma algunas frases del discurso de Arturo para incorporarlas a la narración.

El comienzo del relato del cholo Arturo es el siguiente:

Nosotros nos acucillamos en torno suyo. Nuestra anhelante actitud de espera parece más bien de acecho.

Él rompe a hablar con palabras débiles:

—El Roge murió.

Ya lo sabíamos, sólo que la evidencia crispa las almas de los viejos, en cuyas caras se dibujan tensas líneas temblonas. El cholo sigue informándonos con palabras entrecortadas, silenciándose para tomar fuerzas, bebiendo agua a sorbos y sudando frío en gruesas gotas (*LSO*: 88).

Llama la atención la forma como se halla construido el relato del cholo Arturo. En ese sentido, el protagonismo del relato corresponde al propio personaje, pero la narración del trance, como lo hemos indicado, se realiza en primera persona del plural, en la voz colectiva de la novela, encarnada en el balsero Lucas Vilca. Comienza la narración con

una constatación de la voz narrativa: “Ya lo sabíamos”, que da por supuesto un conocimiento de parte de la historia, que bien puede ser el inicio de ella. Pero no solamente se obvia parte de la narración, sino que, también, se requiere saber lo que va a contar Arturo para tener una idea completa de lo que sucedió, pues su narración detalla en forma pormenorizada los momentos más dramáticos de su desgracia. El narrador asume la narración de Arturo: “El cholo sigue informándonos con palabras entrecortadas, silenciándose para tomar fuerzas...”.

Son escenas de hondo dramatismo los momentos que viven los dos balseros cuando se hallan en medio de la torrentada del Marañón; dicho trance ratifica el peligro que siempre entraña la bravura del río. El narrador refiere la desaparición de su hermano Rogelio y el lanzamiento de la balsa contra la peña:

Después que el Roge fue tragado por el río, él cayó exánime sobre la balsa. No recuerda bien. Su último pensamiento fue para meter las manos en los intervalos de los maderos. ¿Estuvo allí horas, días? ¡Quién sabe! Sintió un empujón y como que la balsa se enderezaba y, adentro en el pecho, una voz que era igual a la suya propia y le decía: “¡sálvate!” Se incorporó entonces sacando fuerza de donde no había y vio la crecida. El agua venía negreando, y cogió su pala encomendándose a la Virgen. Creció el río, apestando, y la balsa hizo un movimiento de desperezarse y comenzó a avanzar. Él venía adelante junto con la creciente y entró por el centro mismo de La Escalera. [...] De modo que la balsa se fue de frente contra la peña ¿La desarmaría el encontrón? “¡Virgen del Socorro, patronita linda!” se encomendó en su alma (*LSO*: 88-89).

En el mismo registro de la tercera persona, el relato refiere las continuas vueltas de la balsa en el remolino y los desesperados intentos de Arturo por salir de ese lugar:

Y alzó la pala alargándola hacia la peña para recibir primero el golpe. El choque casi lo bota al agua; pero la balsa llegó con menos fuerza y solamente se aflojó. El agua la tuvo sujeta unos segundos a la peña y después la hizo virar hacia la derecha, pese a que él presionó la pala contra la roca tratando de impulsarla a la corriente. El recodo hacía allí un remolino, en el que comenzó a dar vueltas. Pasaban las palizadas temidas y que ahora deseaba para que lo sacaran de allí, pero los palos grandes iban por el lado contrario, que era el de más corriente y al remolino llegaba solamente chamiza. Y la balsa seguía dando vueltas hasta llegar al centro, donde se resistía evitando el sorbo del remolino. Era grande y nueva, de modo que sólo se hundía hasta que el agua le mojaba los pantalones, cuando ya el mismo remolino la había tirado a un lado. Parecía que iba a salir, pero chocaba con la peña y entraba de nuevo a dar vueltas (*LSO*: 89).

En el relato, el narrador expresa sus impresiones sobre las posibilidades de Arturo de salvarse de la furia del río y su mirada prospectiva se señala en relación con el cromatismo del lugar: “¿Moriría como el Roge? ¿Y Calemar, y la mama Melcha y el taita Matías? El cocalito estaba ya verde, verde..., y al ají lo dejó coloreando” (*LSO*: 90). Esta reflexión se enuncia en forma paralela al ánimo de los familiares: “¡Y el caisha Adán, sin taita! ¡El pobre viejo, ya tan viejo, suspiraría por los hijos al no poder pasar él solo este río descorazonado!” (*LSO*: 90). En el trance que impone la lucha por sobrevivir, el narrador relata la salvación de Arturo, quien se agarra de un duro tronco y llega desfalleciente a Calemar:

Hasta que al fin, mientras la balsa hacia una curva amplia, vino un tronco enorme y negro. Pasaba a un lado, pero el Arturo logró alcanzarlo con la pala y afirmarla en él. La afirmó, la afirmó duro. Hubo un momento de vacilación en que pareció que el tronco los iba a seguir al remolino, pero la corriente lo volteó en toda su largura hacia abajo y tomó el buen rumbo remolcándolos. Ya estaba afuera. Al salir del estrecho, el río se ampliaba dando a dos playas grandes y soltó el tronco. Vio las playas como ver la vida. Palada y palada... Había que salvarse... Pero la balsa seguía al centro sin querer obedecer sus golpes débiles. Hasta que vio el valle de Calemar... ¡Su valle!... Y se puso a gritar... –Lo e después, ya lo saben –terminó el Arturo (*LSO*: 90).

El viejo Matías, quien ha estado muy atento al relato de la desgracia de Arturo, realiza una reflexión que condensa la lección que le da la naturaleza al hombre y trata de comprender el verdadero sentido de la tragedia: “El río también es bravo. De tanto guapiar morimos a veces. Pero no le juimos, porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida” (*LSO*: 90). Formuladas en tono sentencioso, las palabras del viejo Matías reconocen la dureza del enfrentamiento del hombre con la naturaleza, pero, a la vez, subrayan la valentía de los balseros ante las circunstancias adversas de la vida en Calemar. De este modo, su reflexión, como corolario de la narración de Arturo, nos ilustra sobre su capacidad para elaborar un saber que codifica las experiencias positivas

o negativas de los compoblanos y pone de relieve el valor de su voz oracular en la memoria de Calemar.

4.7.5. La narración sobre el puma azul

En el capítulo XII de *LSO*, titulado “La uta y el puma azul”, se relata la historia del puma azul. Mientras se vela a uno de los enfermos de uta recién llegados al valle que ha fallecido intempestivamente, “un grito agudo llega taladrando la noche”; es la voz del puma, temido animal que causa miedo y momentos de angustia a los habitantes de Calemar.

La historia del puma azul pertenece al presente de la narración y corre en la voz de Lucas Vilca. El relato dice:

Todos los perros del valle se alborotan.

—Umaaaáa... umaaaáa... —continúa el grito, tremante.

Los veloriantes cambian opiniones. Ha de ser el puma que, según dice doña Mariana, ronda hace algunas noches entorno a su redil. El Arturo va en busca de su revólver y, cuando retorna, seguido del Encarna, corre hacia abajo perdiéndose en la sombra.

—Umaaaáa. ... umaaaáa... Los perros escandalizan en todos los tonos. Nos hemos olvidado del difunto y su alma para pensar tan sólo en la fechoría de la fiera. [...]. ¿Qué es un muerto ante la vida, ante la amada vida de los animalitos del hombre, a los que hay que cuidar y guardar a toda costa? Ahora comienza con las cabras y seguirá con los asnos y los caballos. El comentario se carga de furia y otros cholos, después de jurar por Cristo y las ánimas benditas, caminan también hacia la casa de doña Mariana, armados de garrotes y hacienda gestos decididos (*LSO*: 118).

El comienzo del relato tiene varios elementos de atracción narrativa que concitan desde un primer momento el interés: es un puma que ha estado acosando el redil de doña Mariana, huye y produce la indignación de los vallinos, representa un peligro para los animales de los vecinos y estos se muestran decididos a enfrentarse a la fiera. La oscuridad de la noche que el puma aprovecha para atacar a los animales no desanima a los lugareños cuando “hay alma ardorosa y combativa”.

Lucas Vilca —el narrador— cuenta que los cazadores premunidos de sus armas van detrás de la fiera, pero “los cholos retornan con la cara contraída en un gesto de decepción”. En una de sus incursiones, el puma se llevó una cabra y los disparos de Arturo no alcanzaron su objetivo. El narrador refiere el constante acoso de la fiera: “El puma vuelve a la noche siguiente. Y otra más. Y otra todavía” (*LSO*: 119), con lo que crea una permanente atención sobre sus acciones. Los garrotes, los machetes, las escopetas y los revólveres de los vallinos no tienen un buen resultado. En el colmo de la amenaza del puma, los disparos no resultan efectivos: “El Arturo, que se hallaba acurrucado al filo de la empalizada, le hizo dos disparos, pero sólo consiguió matar dos cabras” (*LSO*: 120). El felino vuelve una y otra vez para atacar a los animales; en cada ocasión, produce un estado de alerta entre los vallinos. De esta manera, el paso del animal impregna de cierta zozobra al ambiente lugareño, trastoca la tranquilidad del pueblo y se convierte en un serio peligro.

Los calemarinos nuevamente se preparan para atacar a la fiera. Sin embargo, la dificultad en atrapar a la fiera hace pensar que es un “puma encantando”:

—Homs... —dice el Encarna al círculo voraz de cholos que rodea una gran lapa llena del guiso y yucas como una bandada de cóndores a la presa— homs... homs... (se atraganta con un gran bocado)... homs... les alvertiré quial puma como que lo vide azuliar... yera un azul que parecía como añil... ¡Quién sabes puma encantao!
El Simón Chancahuana, que fue armado de garrote que le resultó inútil, pues el puma pasó por otro lado —y cómo lo, ¡con la astucia y la vista que tiene!—, se ríe:
— ¡Qué encantao niencantao!... Es la escuridá que luace ver asi... Yo digo ques puma como cualesquier otro destos laos... (*LSO*: 120).

La ineffectividad de los disparos al puma hechos por los cazadores Encarna y Arturo da lugar a la creencia de que el puma es un “puma encantado” y que tiene un color azul. Este poder especial del puma es motivo de discusión entre los calemarinos y pone de manifiesto un pensamiento usual en el mundo andino de atribuir un carácter sobrenatural a los seres que se revisten de una dimensión excepcional. Las voces son

discrepantes; por un lado, Encarna cree que es un puma “azul”, pero, por otro, Simón Chancahuna sostiene que el puma es como cualquier otro: “Es la escuridá que luace ver así...”.

Por su parte, Arturo duda si es un “puma encantado”:

El Arturo no se explica, en realidad, cómo es que ha fallado.

—Siempre hei acertado con mi mogosito y la verdá que miace pensar enalgo malo cuando no le lograo...

Luego relata ostentosamente que, una vez, bajó un águila en vuelo de un tiro en el pecho y que, otra, le reventó la cabeza a una garza, y que, cuantas quiere, a quince pasos tumba las paltas dándoles en el guato. Finalmente asegura:

—Sies puma comotro, desta noche no pasa... (*LSO*: 120-121).

Para Arturo, pese a su amplia experiencia como cazador, su ineficiencia podría obedecer a un extraña razón: “Siempre hei acertado con mi mogosito y la verdá que miace pensar enalgo cuando no le lograo...”; de todas maneras, confía en que sea un puma sin ninguna condición especial.

El encantamiento y la fuerza de lo sobrenatural son tópicos que desarrolla la literatura oral andina y se relacionan con el misterio y lo extraño en el mundo andino. Para muchos de los vallinos de Calemar, el puma está “encantado”, y eso explica por qué sigue haciendo fechorías y no hay forma de matarlo. Doña Mariana eleva rezos “para que no permitan que sea un puma encantado”. Arturo se halla agazapado, nuevamente espera con su revólver al puma, pero escucha “un gemido agudo que viene y se va”:

Ese lamento ululante sólo puede ser de un alma en pena. ¡No cabe duda! ¿Y el puma? Misteriosamente le falló su puntería. ¿Acaso anda en ello metido el encantamiento? Y si así fuera, ¿no le sobrevendría algún mal? Casos ha habido de hombres que enflaquecieron sin saber por qué, a pesar de que comían mucho, pues tenían una hambre de buitre. Y después murieron... Y esos hombres contaban siempre de encantamientos de lagunas, de cerros, de ríos, de pumas... Y todo les había pasado en el atardecer o en la noche. ¿Y por qué no le podía suceder lo mismo? (*LSO*: 121).

El comentario que realiza Lucas Vilca nos informa sobre los efectos del encantamiento en el mundo andino, así como de lugares y animales encantados, lo que se solía contar entre los vallinos. El puma se aparece frente a Arturo como una sombra y observa que es “un resplandor azul el que rodea a la fiera” (*LSO*: 122), pero su revólver nuevamente vuelve a fallar. Entonces nace la “leyenda” del puma encantando y de color azul a tal punto de que “Calemar no duerme”. Es un puma misterioso y “siembra el terror y la muerte” (*LSO*: 122). La ineficiencia de los cazadores solo puede referirse irónicamente, pues el narrador prefiere destacar su falta de efectividad ante el acoso del puma: “Los escopetazos brillan como relámpago en la noche, pero no hacen sino brillar” (*LSO*: 122). La impresión de los vallinos contribuye a reforzar la imagen sobrenatural del puma, pues, aunque pocos hayan visto los ojos del puma en la oscuridad, todos se han formado una imagen especial del puma hasta dar fe de su aspecto cromático: “Tiene un oscuro azul de río, pero brillante, encendido, mágico” (*LSO*: 122). Además de los animales, también las hojas, los árboles, el viento y el rumor del río revelan la presencia del mágico puma de color azul.

Lucas Vilca comenta que el paso del puma “azulea” la floresta, porque es “puma encantado”, lo que, a su vez, produce la impresión de los vallinos. El animal puede devorar cualquier animal, atacar los rediles que encuentre a su paso y hasta a los propios vallinos, pues como dice Lucas Vilca: ¡Todo es posible puesto que está encantado!” (*LSO*: 123). Con el fin de poder acabar con la “leyenda” y dar muerte al puma, doña Mariana estudia el trayecto que el puma realizaba para atacar su redil: detecta el punto de la empalizada desde donde el puma realizaba su salto elástico; entonces prepara filudas estacas con bastones de chonta y las coloca en el lugar donde el puma debía caer al lanzarse sobre el redil.

En el salto, el puma queda atravesado en la estaca; dicha situación le permite a doña Mariana golpearlo con un garrote hasta matarlo:

—Cayoooóo!... ¡cayoooóo!... ¡vengaaaaán!... Los cholos, seguidos de sus mujeres, abandonan los bohíos y cuando llegan al redil de doña Mariana, ella está todavía golpeando el cráneo de la fiera, al que ha convertido en un bollo sanguinolento. Una gran piedra que levantan y dejan caer sus manos temblorosas lo hace reventar y los sesos saltan por todos lados. Pero acaso no sea suficiente: doña Mariana se arma de nuevo del garrote y golpea el hocico, el espinazo, las patas, la panza.

—Toma, dañino; toma, perjuicioso; toma, toma....

Y cuando al fin se percata de que el puma no se levantará más y de que hay mucha gente en torno suyo se yergue blandiendo el garrote y riendo a carcajadas:

— ¡El puma azul... dízqué puma azul!

Sigue riendo y moviendo el garrote a pique de abrirle la cabeza a algún cristiano, y agrega:

—¡Sies como todos..., medio pardo, medio amarillo ... el puma azul! (*LSO*: 125-126).

El ingenio de doña Mariana terminó con la invulnerabilidad del puma y la especial condición de ser sobrenatural caracterizado por su color que le habían atribuido los calemarinos. Nadie pensaba que ella pudiera acabar con la historia del puma azul. Con su acción, doña Mariana nos hace volver a la realidad y consigue desmitificar la leyenda del puma encantado y azul. Después de mucho tiempo, sin embargo, seguía latente entre los habitantes de Calemar el recuerdo del puma azul hasta que, al final, llegó a olvidarse: “El recuerdo del puma azul duró un buen tiempo, alegrando las bocas coqueras de los cholos. Con la lluvia en torno, se hizo memoria de las noches dramáticas, muchas veces, hasta que el tema se agotó” (*LSO*: 128).

4.7. 6. El relato sobre el potrillo negro

En el capítulo I de *EMAA*, titulado “Rosendo Maqui y la comunidad”, el narrador extradiegético relata la historia de la disputa entre dos comuneros de Rumi por la pertenencia de un potrillo negro. Dicha disputa es resuelta gracias a la oportuna e inteligente intervención del alcalde Rosendo Maqui.

El relato refiere la razón de la disputa: “Cada uno poseía una yegua negra y dio la coincidencia de que ambas tuvieron, casi al mismo tiempo, crías iguales. Eran dos

hermosos y retozones potrillos también negros” (EMAA: 31). Al morir uno de los potrillos, se desarrolló una disputa entre los dos comuneros que reclamaban al que quedó vivo como suyo:

Uno acusaba al otro de haber obtenido, con malas artes nocturnas, que el potrillo se “pegara” a la que no era su madre. Fueron en demanda de justicia donde el sabio alcalde Rosendo Maqui. El oyó a los dos sin hacer un gesto y sopesó las pruebas y contrapruebas. Al fin dijo, después de encerrar al potrillo en el corral de la comunidad: “Llévense sus yeguas y vuelvan mañana”. Al día siguiente regresaron los litigantes sin las yeguas. El severo Rosendo Maqui masculló agriamente: “Traigan también las yeguas” y se quejó de que se le hiciera emplear más palabras de las que eran necesarias. Los litigantes tornaron con las yeguas. El juez las hizo colocar en puntos equidistantes de la puerta del corralón y personalmente la abrió para que saliera el potrillo. Al verlo, ambas yeguas relincharon al mismo tiempo, el potrillo detúvose un instante a mirar y, decidiéndose fácilmente, galopó lleno de gozo hacia una de las emocionadas madres. Y el alcalde Rosendo Maqui dijo solemnemente al favorecido: “El potrillo es tuyo”, y al otro, explicándole: “El potrillo conoce desde la hora de nacer el relincho de su madre y lo ha obedecido” (EMAA: 31).

En forma sencilla, el narrador expone, a través de la anécdota, la sapiencia práctica que caracteriza al alcalde de Rumi, quien, apelando a su conocimiento del comportamiento natural de los animales, resuelve entregarle el potrillo al comunero que reclamaba al animal con justo derecho. Además, la anécdota ilustra acerca de las querellas domésticas entre los comuneros que, inclusive, pueden trascender y pasar al plano judicial, ya que el perdedor, quien “era el acusado de malas artes”, llevó al juez de la provincia la disputa: “Este, después de oír, afirmó: “Es una sentencia salomónica”. Rosendo lo supo y, como conocía quién era Salomón –digamos nosotros, por nuestro lado, que éste es el sabio más popular del orbe–, se puso contento” (EMAA: 31-32). La determinación del juez permite apreciar y valorar la imparcialidad y la idoneidad de las decisiones del alcalde de Rumi. La singular anécdota ilustra cómo el narrador pondera positivamente las cualidades de Rosendo Maqui ante hechos de la comunidad sobre los cuales debe decidir con acierto y justicia.

Es significativa la acotación que realiza el narrador al comentar que era una decisión “salomónica”, lo que lo lleva a explicitar que Rosendo “conocía quién era Salomón”. Por otro lado, el narrador extradiegético precisa que su rol como narrador, como ocurre cuando interviene sobre las historias que cuenta, es, igualmente, aclarar el sentido textual: “digamos nosotros, por nuestro lado, que éste es el sabio más popular del orbe”. Esta explicación también evidencia el compromiso del narrador en proporcionar información pertinente que contribuya a precisar mejor las expresiones y alusiones que se emplean en el discurso de los personajes.

4.7.7. El relato sobre las enfermedades

Otro de los breves relatos que corre en la voz del narrador extradiegético en el capítulo I de *EMAA* se refiere a la “peste” de las enfermedades que castigó duramente a la comunidad de Rumi y produjo gran mortandad entre los pobladores. Sumando a la expropiación judicial de las tierras de Rumi los estragos causados por ellas, el narrador nos dice:

Si la ley es una peste, Rumi sabía resistir pestes. Lo hizo ya con las que tuvieron forma de enfermedades. Verdad es que se llevaron a muchos comuneros, que el trabajo de cavar tumbas fue tenaz y desgarrado el llanto de las mujeres, pero los que lograron levantarse de la barbacoa o se mantuvieron en pie durante el azote, comenzaron a vivir con nueva fuerza. Con los años, el recuerdo de la mortandad fue el de una confusa pesadilla. Tristes y lejanos días. Tanto como Maqui había visto, la viruela llegó, flageló y pasó tres veces (*EMAA*: 39).

Un tono irónico preside la narración desde el inicio, pues “[s]i la ley es una peste, Rumi sabía resistir pestes”. El sentido de la expresión pone de relieve que los comuneros podían enfrentar y resistir cosas peores que los efectos de la ley, ya que Rumi supo sobreponerse a estas pestes. Por otro lado, queda claro que el narrador quiere enfatizar las fatales consecuencias con que las enfermedades asolaron a la comunidad. La perspectiva con que el narrador relata los hechos se vale de la hiperbolización para

enfaticar la brutalidad con que las epidemias azotaron a Rumi: “la viruela llegó, flageló y pasó tres veces”;

El narrador extradiegético refiere las nefastas consecuencias de la viruela y el tifus en la comunidad:

Quienes la sufrieron la primera se consolaban pensando que ya no les daría más. ¡Ay, doctorcitos!. Entre otros casos, hubo el de una china, buena moza por añadidura, que se enfermó de viruela las tres veces. Quedó con la cara tan picoteada que perdió su nombre para ganar el apodo de Panal. Ella se quejaba de la suerte y manifestaba que hubiera preferido morir. La suerte mandó el tifo. Asoló en dos ocasiones con más fiera saña que la viruela. Los comuneros morían uno tras otro y los vivos, azotados por la consumidora candela de la fiebre, apenas podían enterrarlos. Nadie pensaba en velorios. Haciendo un gran esfuerzo, los muertos eran llevados al panteón lo más pronto para evitar que propagaran la muerte. El indio Pillco, de puro reclamador y gruñón que era, protestaba hasta de lo que no pasaba todavía. “¿Quién va a enterrar a los que mueran de último?”, rezongaba. “Es cosa de morirse luego para no quedar botao”. Y murió, pues, pero sin duda no lo hizo el destino para darle gusto sino porque ya estaba harto de un deslenguado (EMAA: 39).

La viruela causó gran mortandad, pero el tifus¹⁶⁴ tuvo un impacto doblemente mayor¹⁶⁵.

En el registro discursivo del narrador, la hiperbolización se une a la ironía: “[q]uienes la

¹⁶⁴ Alegría hace una referencia al elevado número de víctimas que produjo esta calamidad en el cuento *Calixto Garmendia*: “Sucedió que vino una epidemia de tifo, y el panteón del pueblo se llenó con los muertos del propio pueblo y los que traían del campo. Entonces las autoridades echaron mano de nuestro terretenito para panteón” (1965: 48-49). Además de la viruela y el tifus, la gripe también fue otra de las epidemias que azotó el mundo andino, lo que causó, igualmente, gran mortandad. En *Mucha suerte con harto palo*, el novelista recuerda el impacto de la enfermedad en nuestro país: “La gripe comenzó a flagelar al mundo después de la primera guerra mundial. [...] Si mal no recuerdo, a mi patria llegó allá por los años 18 y 19. Yo era entonces un rapazuelo que cursaba la instrucción primaria en Trujillo. El colegio se infectó y para impedir que nos contagiáramos todos, dieron cierto tiempo de vacaciones. A los mayores, la gripe llevábaselos por cientos. [...] La enfermedad recién estrenada encontraba a la gente sin defensa ni práctica en la medicación. Había grande alarma. [...] Después de hacer barrizolas en la costa peruana, comenzó a trepar los Andes... Se había estado repartiendo por las cordilleras, llevadas por arrieros y caminantes. [...] Al llegar a Cajabamba, donde mi primo tenía su familia, vimos que el panteón aledaño estaba repleto de enterradores. La pequeña ciudad albergaría entonces unos cincuenta mil habitantes y ese día enterraron a treinta” (1977: 51-52). En *EMAA*, muchos comuneros mueren víctimas de la epidemia de la gripe tal como la voz autorial nos refiere en el capítulo XXI, titulado “Regreso de Benito Castro”: “Abram Maqui, Cruz Mercedes y muchos otros comuneros había muerto con la gripe que apareció por las serranías el año 21. Al principio tuvo gran virulencia y causó muchas víctimas, sobre todo entre los colonos de las haciendas, debilitados por el paludismo” (EMAA: 467).

¹⁶⁵ El origen de las enfermedades que afectaron a la población indígena se remonta a la época de la conquista española. Al respecto, Víctor Velásquez Montenegro explica el carácter mortal con que se desarrollaron: “Históricamente, estas plagas fueron traídas al Nuevo mundo por los europeos. Sus efectos fueron catastróficos, ya que diezmaron a miles de indígenas debido a la falta de inmunidad de éstos, puesto que eran enfermedades desconocidas en estos lares. De este modo, las enfermedades comunes europeas como la viruela, el sarampión, la escarlatina, la malaria, el tifus, la fiebre tifoidea o influenza, resultaron muy graves y se convirtieron en epidémicas y mortales” (2008: 139). En relación con este punto,

sufrieron la primera se consolaban pensando que ya no les daría más”; en particular, llama la atención la desgracia de “una china [...] que se enfermó de viruela las tres veces. Quedó con la cara tan picoteada que perdió su nombre para ganar el apodo de Panal”. La epidemia del tifus también resultó brutal para la comunidad: “Los comuneros morían uno tras otro”; la calamidad llegó a un extremo: “Nadie pensaba en velorios”; se tenía que enterrar rápidamente a las víctimas “para evitar que propagaran la muerte”. En ese contexto ironizante, la suerte del Pilco produce humor; el comunero reclamaba rezongando: “¿Quién va a enterrar a los que mueran de último?”, “Es cosa de morirse luego para no quedar botao”. El deseo de este personaje de morir antes para poder ser enterrado no se concreta, ya que obtiene la respuesta contraria del destino: no muere víctima de la enfermedad, sino porque el destino “ya estaba harto de un deslenguado”.

La pertinencia de la ironía y la hiperbolización corresponde con el propósito del narrador extradiegético de describir una realidad que, por las características como esta se representa en la novela, resulta ser tan ficcional como la ficción o más ficcional que ella. En otro plano, el recuerdo de estas desgracias constituye, igualmente, importante información acerca de las funestas consecuencias de las epidemias de la viruela y del tifus que acaecieron en los pueblos de la serranía del Perú a fines del siglo XIX y los primeros años del siglo XX y sobre la fragilidad de los indios ante el poder destructor de las enfermedades. Al margen del estilo festivo de la narración, que es un rasgo dominante en los relatos que dan cuenta de diversos episodios de la vida de la comunidad, el impacto de las epidemias revela el precario o inexistente servicio de salud en las poblaciones nativas del país y la ausencia de verdaderas políticas de salud pública de parte del Estado.

Lorenzo Huertas Vallejos (2009) registra las principales epidemias que castigaron al Perú durante el siglo XIX en su libro *Injurias en el tiempo*. Cf. pp. 219-226.

4.7.8. La historia del muerto que resucitó

Uno de los hechos más extraños que ocurrieron durante la peste del tifus en Rumi fue la “resurrección” de un comunero que, durante los días en que se desató la peste en Rumi, se habría enfermado y supuestamente habría fallecido. En la narración de la suerte del difunto, destaca el empleo del registro irónico en un marco de comicidad y de un sentido del humor que gobierna el desarrollo de todo el relato. La historia figura en el mismo capítulo I de la tercera novela de Alegría y corre a cargo del narrador extradiegético:

También hubo casos extraños durante el tifo. El más raro fue el de un muerto que resucitó. Un indio que sufría la enfermedad durante muchos días, de repente comenzó a boquear, perdió el habla y finó. Incluso se puso todo lo tieso que puede estarlo un muerto verdadero. Su mujer, naturalmente, lloraba. Los enterradores acudieron y, después de envolverlo en sus propias cobijas y colocarlo en una parihuela llamada quirma, le condujeron al panteón. No habían ahondado la fosa más de una vara cuando estalló una feroz tormenta (EMAA: 39).

Destaca esta singular historia por los hechos que se relatan, la forma como el narrador diseña la narración y por el empleo del recurso irónico para contar la suerte del difunto. En principio, los elementos textuales ubicados al inicio del relato actúan como claros indicadores de su contenido: entre los hechos acaecidos, “[e]l más raro fue el de un muerto que resucitó”, que anuncia el asunto que se va a desarrollar y el tono general del relato. El narrador nos dice que el difunto “se puso todo lo tieso que puede estarlo un muerto verdadero”, donde los adjetivos enfatizan la condición inerte y rígida del cuerpo del fallecido. Los enterradores, sin embargo, no llegan a sepultarlo totalmente debido al estallido de la tormenta:

Entre relámpagos y chicotazos de agua, metieron el cadáver, le echaron unas cuantas paladas de tierra y se fueron prometiéndose volver al día siguiente para terminar de cubrirlo. No lo hicieron. A eso de la medianoche, la mujer del difunto, que dormía acompañada de sus dos pequeños hijos, oyó toques en la puerta. Después, una voz cavernosa y acongojada la llamó por su nombre: “Micaela, Micaela, ábreme” (EMAA: 39).

En la glosa, las situaciones de comicidad se presentan en varios momentos; por ejemplo, cuando los comuneros entierran el cadáver, solo lo hacen a medias “prometiéndose volver al día siguiente para terminar de cubrirlo”; este mismo efecto se percibe cuando el comunero le pide a la esposa que le deje ingresar a su casa.

Escenas de dramatismo humorístico conforman el relato: el “cadáver ambulante” empuja la puerta de su casa; la esposa “reconoció el acento y casi se desmaya”, pues creía “que el difunto estaba penando”. Ante esta situación, el alcalde Rosendo Maqui, por esta ocasional circunstancia, “resultaba alcalde de vivos y muertos”. El narrador extradiegético no deja de apelar al registro irónico, tal como se desprende del sentido de la siguiente pregunta: “¿Iría a convencer al difunto de que se volviera al panteón y se contentara con morir solo?” (*EMAA*: 40).

La insistencia del comunero y el rechazo de la esposa es otra escena graciosa, al igual que el pedido que el comunero le hace al alcalde para que interceda por él ante su esposa:

[...] el cadáver ambulante gritaba: “Micaela, ábreme” y ella, que había dejado de rezar, clamaba: “Favor, favor”. Apenas vio al alcalde, el rechazado avanzó hacia él: “Rosendo, taita Rosendo, convéncela a mi mujer; no estoy muerto: estoy vivo”. La voz traía, evidentemente, algo del otro mundo. Rosendo cogió al pobre comunero de los hombros y aun en la oscuridad pudo apreciar el gesto trágico de una cara congestionada de sufrimiento (*EMAA*: 40).

Al presentarse, de este manera, el drama personal del protagonista y su sufrimiento, la perspectiva del autor busca subrayar el contraste entre lo real y lo posible, así como la contraposición entre lo factual y lo creíble. Ello se evidencia en la respuesta de la esposa y en la actitud de los vecinos, quienes no pueden aceptar que lo que “están presenciando” sea “real”.

Calmado por el alcalde, el comunero le relata qué había realmente sucedido y los esfuerzos que realizó para poder salir de la tumba. El narrador extradiegético nos relata con bastante gracia y humor que el desafortunado comunero despertó, sintió un “frío intenso” y se dio cuenta de que había barro en su cara: “Sobresaltado, tanteó a un lado y otro y mientras lo hacía le llegó un olor a muerto, como si hubiera un cadáver junto a él. Estaba en una tumba” (EMAA: 40). Las escenas siguientes refieren las dificultades para salir del cementerio y para poder llegar a su casa:

Se incorporó dando un salto desesperado y salió de la sepultura. Lo rodeaban inclinadas cruces de palo, más lejos estaba la pared de piedra que cercaba el panteón. Un alarido se le anudó en el cuello y huyó a escape, pero apenas salió del cementerio las fuerzas diezmadas por la enfermedad le fallaron del todo y cayó. Estando en el suelo vio el caserío con sus techos angulosos y sus árboles copudos surgiendo de un bloque de sombra, y luego el cielo, unos de esos cielos despejados que siguen a las tormentas, donde palpitaban escasas pero grandes estrellas. En ese instante se convenció de que estaba vivo y, lo que es más, de que iba a vivir. Hizo un gran esfuerzo para pararse y con paso lento y temblequeante caminó hasta su casa. Eso era todo (EMAA: 41).

La etapa final de la vida del personaje se halla marcada por fuertes contrastes. En el mismo estilo irónico, el narrador refiere los últimos días de este singular personaje, su curación, recuperación y posterior muerte. Sobre su suerte, el narrador prosigue: “No murió. Sanó del tifo, pero quedó enfermo de tumba. Los nervios le temblaban en la oscuridad de la noche y temía al sueño como a la muerte” (EMAA: 41). Cabe detenerse en esta parte de cierre del relato, porque el narrador desarrolla una secuencia narrativa que contrapone la expectativa favorable sobre la salud del comunero con su lamentable muerte, drama que relata con igual humor. Si bien no murió de tifo, “quedó enfermo de tumba” y “temía al sueño como a la muerte”. La glosa nos refiere el trance último del personaje:

Mas cuando llegaron las cosechas y la existencia se le brindó colmada de frutos, curó también del sepulcro y volvió a vivir plenamente. Aunque sólo por días. Debido a la peste no eran muchos los recolectores y el esfuerzo resultaba muy grande. El animaba a sus compañeros: “Cosechemos, cosechemos, que hay que vivir”. Y le brillaban los ojos

de júbilo. Pero su corazón había quedado débil y se paró dejándolo caer aplastado por un gran saco de maíz. Entonces sí murió para siempre (*EMAA*: 41).

El comunero, más adelante, pudo sanarse con el brío de los campos que reverdecían otra vez; entonces, “curó también del sepulcro y volvió a vivir plenamente”. Sin embargo, solo le duró pocos días, porque, debido al esfuerzo de la cosecha y a su debilidad, fue “aplastado por un gran saco de maíz”. La historia del muerto resucitado concluye, también irónicamente, porque, en ese momento, “sí murió para siempre”. Podemos apreciar que el desenlace de la historia ratifica la jocosidad que produce la suerte del comunero.

En una dimensión que corresponde a la capacidad artística del autor, podemos sostener que la forma como es relatada la historia del muerto que resucitó, así como los recursos y estrategias que utiliza el narrador para describir los episodios que la conforman confirman el don cuentístico de Alegría y su notable habilidad en el arte del relato corto.

4.7.9. La historia del cura Mestas

La presencia de la autoridad eclesiástica en la vida de Rumi resultaba de especial valor para los comuneros. La referencia a los curas en la novela tiene por finalidad dar a conocer la experiencia que tuvo la comunidad con los representantes de la iglesia y presentarlos desde el punto de vista moral o poniendo énfasis en sus defectos o en sus acciones. En el capítulo VIII de *EMAA*, titulado “El despojo”, la voz autorial de la novela nos ofrece el siguiente retrato del cura local: “Don Gervasio Mestas era un español treintón y locuaz blanco y obeso, que remudaba sotana después de la cuaresma y tenía a su cargo la parroquia que comprendía Uyumi y algunos caseríos y haciendas de la comarca” (*EMAA*: 215). El narrador extradiegético, sin embargo, precisa que tenía

dificultades para hacerse comprender por los lugareños: “Hablaban un castellano presuntuoso, si se tiene en cuenta a quienes lo dirigía. Su servidumbre había llegado a comprenderlo después de mucho. Las demás gentes casi no le entendían” (EMAA: 215). El cura Mestas era considerado un “sabio”, tal vez porque su peculiar forma de expresarse causaba esa impresión; pero, igualmente, era estimado por los comuneros, porque “les parecía portado discretamente con Rumi”.

En la historia de Rumi, los sacerdotes son recordados sin mucha fortuna:

Curas hubo que dejaron muy malos recuerdos. Entre ellos un tal Chirinos, azambado el maldito, que era carero como él solo y acostumbraba abusar de las chinas. Una vez encerró en su pieza a una de las muchachas más bonitas. Cuando su madre gritó y amotinó a los comuneros, que patearon y arrastraron al tal Chirinos, ser terrígena, entiende lo religioso en función de humanidad. Lo hicieron castigando el abuso. Bien está que un cura busque mujer, que también es hombre, pero no que aproveche su condición de cura para forzar. El tal Chirinos no volvió más. Fueron otros a celebrar la fiesta. Uno resultó borracho. El siguiente tenía muy fea voz y no servía para la misa cantada del día grande de la fiesta. El tercero era un poco negligente (EMAA: 215).

Las palabras del narrador adquieren un sentido testimonial, ya que expresan la experiencia negativa que significa para Rumi la condición ética y espiritual de los curas que prestaron servicio a la comunidad¹⁶⁶. La referencia a la conducta de los curas alude a un tópico bastante común en la literatura indigenista: la doble moral de los sacerdotes, que fue tema de la narrativa peruana del siglo XIX¹⁶⁷. En la cita, la descripción de cada cura subraya los defectos con los que se asocia a los malos sacerdotes en los pueblos de los Andes. Mediante la voz del narrador, la memoria colectiva actualiza la imagen

¹⁶⁶ Como se ha podido ver en este mismo capítulo, varios relatos de la novelística alegriana hacen referencia a la Iglesia, los curas y las divinidades del santoral católico. En ellos, son predominantes el tono festivo y el sentido crítico. En este episodio, la voz autoral cuestiona la conducta moral de los curas que tuvo Rumi, lo que constituye un tópico tratado por la novela indigenista. Entre las narraciones que se refieren a historias en las que el cura transgrede las normas de la Iglesia, figuran la historia del cura enamorado de una joven que se desarrolla en el relato del Manchaipuito en *LPH* y la convivencia de un cura lugareño con una mujer en el relato sobre la bruja quemada y la persecución a un cura que lucraba con el servicio religioso en *LSO*.

¹⁶⁷ Los tópicos referentes al celibato de los curas, el abuso sexual que cometen contra mujeres indias, el aprovechamiento de su cargo con fines de interés personal, su conducta contraria a los principios de la Iglesia y su doble moral son tratados en conocidas novelas de la literatura indigenista, como *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui y *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner.

negativa del cura, quien integra la célebre “trilogía embrutecedora del indio”¹⁶⁸ conjuntamente con el juez de paz y el gobernador, tal como se halla impregnada en el recuerdo de los pueblos de la serranía. De esta manera, en el imaginario andino, la actuación de la figura del cura en Rumi se halla en flagrante contradicción con los principios de la Iglesia y de los valores cristianos.

Con una intención crítica, el discurso del narrador precisa el defecto de cada cura: uno intentó violar a una mujer india, otro era borracho, un siguiente tenía fea voz y el último era negligente. Se encuentra subyacente en el texto el rechazo a los curas por el abuso que, muchas veces, cometían en los pueblos de la sierra y por aprovecharse de su cargo para realizar acciones que atentan contra la moral y el decoro.

El narrador establece diferencias entre el cura Mestas y los anteriores sacerdotes que llegaron a Rumi: “Hasta que llegó don Gervasio Mestas. ¡Vaya cura sermoneador, bendecidor y cantor! Andaba con la cruz en la punta de los dedos. Cobraba sin cargarse para ningún extremo y, si tenía mujer, no ofendía a nadie. Además, daba siempre muy buenos consejos” (EMAA: 215). Se aprecian las cualidades del cura para realizar la misa, su equidad y sus consejos, condiciones que le permiten granjearse el aprecio de los comuneros, aun cuando ellos, a veces, no entienden su ilustrado verbo. No obstante, la cita plantea la vida amorosa de los curas en el mundo andino con el consiguiente alejamiento del celibato, hecho censurable para la Iglesia.

4.8. Las narraciones testimoniales y la visión del sujeto marginal

En la novelística alegriana, la voz del sujeto marginal adquiere preponderancia a través de las narraciones testimoniales. En esa línea, la mimesis verbal andina le

¹⁶⁸ La frase aparece en el conocido *Discurso en el Politeama* (1888) de González Prada. En la novela *La trinidad del indio* de José Torres Lara (1885), el cura, el gobernador y el juez de paz están retratados en relación con el poder, la colusión y la ambición personal. En *Aves sin nido* (1889), Clorinda Matto de Turner critica duramente a los tres personajes como factores de la explotación y la situación social que afecta al indio.

concede un lugar especial a la otredad; desde este punto de vista, las novelas de Alegría focalizan su interés en ofrecer una visión “desde adentro” mediante “historias orales”. Dichas narraciones se refieren a aspectos biográficos de los personajes o a determinados episodios de su vida; en el corpus alegriano, accedemos a estas historias de vida mediante el discyrso del narrador extradiegético en tercera persona o a través del discurso del propio protagonista en primera persona cuando cuenta su historia personal a otros protagonistas.

De acuerdo con Larrú (2009), como ya lo hemos expuesto anteriormente, se pueden leer los relatos orales del corpus alegriano desde la perspectiva del género testimonial, ya que Alegría se ubica como un “gestor testimonial” que cede “su capacidad letrada para dejar oír la voz del otro”. En ese sentido, el novelista se define como un “intelectual solidario”; desde este punto de vista, en el universo alegriano, se instituye una voz que es un “yo popular” que representa a “otros”.

Centro de interés en las últimas décadas en el campo de la crítica literaria, el género testimonial¹⁶⁹ suscitó un amplio debate en relación con varios aspectos: su constitución como género, su condición de ser un texto híbrido situado entre lo ficcional y lo no ficcional, el hecho de ser una expresión anticanónica, la posición del gestor frente al testimoniante, la mediación que realiza el gestor, la verdad del testimonio, el sentido contestatario del testimonio por la visión del mundo que ofrece, etc. No obstante, el género testimonial ha estado avalado por un importante corpus surgido

¹⁶⁹ En su libro *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, Elzbieta Sklodowska (1991) ofrece un amplio estado de la cuestión sobre las aproximaciones de la crítica literaria en torno al género testimonial y desarrolla un estudio textual del testimonio sobre la base de determinadas propiedades discursivas. Cf. capítulos I y II. Por otro lado, en un reciente libro titulado *La voz, el viento y la escritura*, Eduardo Huaytán Martínez (2013) analiza el contexto en que surge el testimonio, las definiciones del término, las clasificaciones propuestas, el valor estético del testimonio, la relación entre el testimonio y otras formas discursivas, el tejido oral del testimonio, el proceso de transcripción del testimonio y la forma en que se produce la representación testimonial. Cf. capítulo 1.

desde los años 60 y se ha convertido desde entonces en uno de los principales focos de estudio en el campo de la literatura latinoamericana.

Como un marco general, podemos considerar la siguiente definición de género testimonial que propone John Beverley:

[...] un testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador del testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. [...]. Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos. Pero aun cuando no tiene una intención política explícita, su naturaleza como género siempre implica un reto al *statu quo* de una sociedad dada (1987: 9).

Siguiendo a René Jara (1986: [1]-3), se pueden agregar, además, otros elementos que permiten una mayor caracterización del testimonio: “El marco de esta forma discursiva es el de la represión [...]. El testimonio es una forma de lucha”; como relato, es “una imagen narrativizada que surge, ora de una atmósfera de represión, ansiedad o angustia, ora en momentos de exaltación heroica”; respecto de lo narrado, es “una huella de lo real”; por otro lado, “el sujeto del testimonio es la realidad histórica”. Jara afirma que el testigo, si bien “no puede capturar toda la realidad”, sin embargo, “puede fijar y escudriñar sus huellas, trazar su imagen, proyectar la inmediatez de su inscripción”. A diferencia del desenlace con que concluye una novela, “los testimonios, en su significación más elemental y básica, son la evidencia de que una historia que continúa”.

La narración testimonial en el corpus alegriano señala la importancia de la palabra en el contexto de la comarca oral. Al respecto, José Sánchez-Parga (1989) diferencia la función que cumple la escritura como soporte de la historia y el papel de la palabra como elemento fundamental de la historia oral. Mientras que la escritura “tiene

el poder de retener el pasado y de perdurar en el futuro”, la palabra posee otro estatuto: “su significante no es separable del cuerpo individual o colectivo, ya que no puede existir fuera del lugar de su producción; el enunciado no es aislable ni del acto social de enunciación ni de la presencia que ella misma otorga” (1989: 56).

En un estudio sobre el testimonio en el mundo andino, Jacobo Alva Mendo (2003) establece un vínculo indisociable entre la oralidad y este: “El territorio andino está constituido estrictamente por lo oral. La oralidad constituye la fuente vital que preside la transmisión de los saberes. Es la versión por excelencia sobre la que se sustenta la recreación del mundo. Recreación, reordenamiento que emerge al encontrar allí su sino histórico” (2003: 63). En el testimonio referido a la experiencia del hombre andino, se confirma un rasgo esencial: “La impronta de lo oral en los andes es actuante” (2003: 64)¹⁷⁰.

Situado en la voz del otro, el género testimonial realiza una denuncia de la realidad social e histórica del país. Para Alva Mendo, en la “perspectiva del proyecto nacional, el fuerte componente andino sienta precedente cuando se imaginaba el Perú que se quería construir” (2003: 68). Centro de interés de las ciencias sociales y la antropología, por la visión que, a través de él, proyecta la otredad, el testimonio guarda estrecha relación con la literatura de temática andina, pues esta dio a conocer la realidad

¹⁷⁰ El testimonio oral es una fuente de mucha importancia para poder conocer la visión que tiene el mundo andino sobre la realidad social. Textos fundacionales del género testimonial en el Perú son *Autobiografía de Gregorio Mamani Condori*, realizada por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1977), en la que el protagonista relata su procedencia, sus ocupaciones y su vida familiar en el Cuzco; igualmente, refiere mitos del universo andino; *Memorias de un viejo luchador campesino: Juan H. Pevez* de Teresa Oré (1983), que refiere episodios de la lucha del movimiento campesino que tuvo lugar en Ica el año de 1924; y *La otra historia. Memoria colectiva y canto del pueblo de Saña* de Luis Rocca (1985), que reconstruye la historia de Saña desde la perspectiva de la historia popular. Alva Mendo explica las líneas temáticas desarrolladas en el testimonio peruano: “El campesino, el campesinado, el sindicato, el arte vernáculo del ande, el arte popular andino, el mundo rural serrano y el universo mítico de los quechuas predominan en los testimonios” (2003: 86).

del indio, resultado de “los ejercicios de lectura del país que devienen de la novela indigenista” (2003: 68)¹⁷¹.

Basado en las ideas de René Arze y Silvia Rivera, Alva Mendo destaca “el uso de la fuente oral como pertinente ante la ausencia de fuentes escritas o sesgadas por una visión oficial” y la función del género para “recoger testimonios de los protagonistas y reconstruir desde su visión cómo han vivido y sentido los hechos de su historia”; en ese propósito, es importante aproximarse “a las pistas que coadyuven a tener una visión más completa desde el mundo de la cultura, del pensar y sentir de los hechos acontecidos y por tanto de la visión de la propia historia” (2003: 75).

En la novelística alegriana, las narraciones testimoniales proveen informaciones que permiten conocer el derrotero de los personajes y los acontecimientos más significativos de su trayectoria personal, así como sus peripecias, desgracias, desdichas, etc. Cada narración testimonial se centra en el drama del personaje y traslada el interés en las novelas de Alegría hacia los bordes, hacia los márgenes, donde surgen las tensiones que afectan a los protagonistas de las historias. Este tipo de narración sitúa al personaje en el plano de la experiencia concreta y en un orden vivencial. El relato en la propia voz del personaje utiliza un lenguaje oral, se ajusta al patrón de la lengua hablada y reproduce la entonación y el léxico de la lengua regional.

En *LSO*, figuran el testimonio de “el Riero” (Cap. XVIII) y la historia de Mariana Chiguala (Cap. XII); en *EMAA*, se encuentran el testimonio de Manco (Cap. VIII), la historia de Casiana (Cap. IV) y el testimonio de Absalón Quiñez (Cap. XI).

¹⁷¹ Huaytán Ramírez sostiene que, en los últimos años, el testimonio constituye una “apertura a otros discursos subalternos” y, “desbordando los límites del indigenismo”, se abre “hacia otras comunidades subalternas que no habían sido abordadas ni integradas a la nación, y que incluso mantenían un mayor grado de subalternidad” (2013: 151-152).

4.8.1. La historia de “el Riero”

En *LSO*, “el Riero” es un personaje natural de Calemar que vive fuera de la ley. Su historia aparece en el capítulo XVIII de la novela, titulado “El corrido”. Su desgraciada vida comienza cuando es perseguido por las autoridades locales por haber herido al caballo que montaba un conocido hacendado local y por causarle la muerte a este. La historia de “el Riero” es un testimonio contado con espontaneidad, brota en forma fluida y natural. Su relato puede ser considerado representativo del estilo de contar de los personajes lugareños cuando testimonian hechos que afectan su vida personal. Dentro de la ficción de la novela, el narrador extradiegético le cede la palabra para que relate su vida y revele las razones por las que se ha marchado del pueblo.

Esta es la historia de la desgracia personal de “el Riero”:

–Es largo e contar... Yo soy diaquí, calemarino, anque quiensabe único los viejos sepan de yo... Lo primero jué enun pueblo, pa una fiesta. Yo jui pa vender mi coquita y velay quel día grande e fiesta miabía metido mis copas... Y poray taba dando güeltas en caballos e paso, una tropa e togaos... Uno taba pasiando enun caballo de vicio briyoso y sin niuna consideración pa los transiutes, y velay que miatropella... Yo me paro diciéndole lo quera, yél senoja y me güelve a meter su bestia pisotiándome e nuevo... Entón me paro y ya no digo nada dinó que le doy tal corte que liabro la panza... Su mondongo cayó primero yél después... Resultó quera hacendao y las autoridás me perseguieron e tal modo que tuve que juirme... Me juí diaquí... Si biera sido dentre pobres, biéranse trasacordao y to viera quedao en nada, pero comuera un señorel muerto, velay que no se dieron sosiego... Y velay que pasó tiempos y yo taba juído cuando vino pa pescarme una comisión y yo questoy corriendo po una cuesta, pue miabían rodiao, yun cristiano que dizquéjuel teniente me quiere pescar y ta pa apuntar cuando yo le doy más luegun tiro y lo dejo tirao ay... Desde esa vez, jué pa peyor... Aura vengo de Jecumbuy, pue mia parecido quiandan por mi rastro... (*LSO*: 162-163).

El testimonio de “el Riero” es un ejemplo del modo de narrar de los personajes que se sienten impulsados a contar su vida, trances, problemas, desgracias, etc. La narración de “el Riero” es una autopresentación marcada por la desgracia: el protagonista sufre un abuso, responde en forma violenta como una reacción natural, causa la muerte del autor del abuso, empieza a ser perseguido por las autoridades, huye del pueblo, vive al

margen de la ley, continúa siendo buscado. Por otro lado, en lo que atañe a la estructura interna del relato de “el Riero”, la historia sigue un orden causal-consecutivo, lo que explica el devenir de la acción como una sucesión de hechos que ponen en la encrucijada la trayectoria de “el Riero”. Por ello, se observa que los núcleos temáticos de la narración se derivan unos de otros, por lo que predomina en la organización de la narración un orden yuxtapuesto que es propio del lenguaje oral.

En lo referente a los elementos del discurso de “el Riero”, destacan varios aspectos: los deícticos de primera persona, que, por su reiteración, realzan el protagonismo del personaje; la alternancia de tiempos verbales en presente narrativo y pretérito, con lo que se percibe una referencia a los hechos ocurridos y la intervención del narrador en la temporalidad de su enunciación; la recurrencia de la conjunción copulativa “y”, cuya función es hilvanar los episodios del relato en un proceso de continuidad temporal; y la referencia a comentarios de terceros, que se introducen en el discurso de “el Riero”.

4.8.2. La historia de Mariana Chiguala

En el Cap. XII de *LSO*, titulado “La uta y el puma azul”, el narrador extradiegético nos hace saber algunos pasajes de la vida de doña Mariana Chiguala, una mujer “ya vejancona” que “cuenta una historia triste”. El relato es una narración testimonial sobre la desgracia familiar de la protagonista que está a cargo del discurso del narrador. El relato subraya la importancia que tiene la función del oyente cuyo interés se invoca si se quiere saber detalles de la vida de la protagonista. Así, conforme sea la atención del oyente, se puede conocer cómo desapareció su esposo, quién la acompaña en su hogar, cómo contrajo matrimonio, cómo era su marido y en qué estado sentimental se encuentra después de su desaparición.

Pensando en un escucha que quiera conocer su historia, la protagonista le podría narrar la suerte que corrió su marido:

A quien vaya a verla le referirá, con amplios detalles y lagrimones furtivos, como fue que perdió a su marido, quien, hace muchos años, viajó a Huamachuco para vender cierta cantidad de coca y ahí cayó enrolado para el servicio militar y no ha vuelto más. —¡Tal vez haiga muerto!—exclamará después, estallando en sollozos (*LSO*: 108).

Dos elementos del relato testimonial merecen resaltarse: por un lado, el testimoniante requiere de un oyente para relatar aspectos de su vida; y, por otro, lo que cuenta el testimoniante es un hecho doloroso. Según como sea el interés del oyente, doña Mariana Chiguala, podría también hablar sobre la persona que la acompaña o sobre su matrimonio:

Luego, refiriéndose a su situación, dirá que está acompañada por su sobrina Hormecinda, una chinita que por voluntad de los taitas ha crecido a su lado. Si atardece, se verá llegar a la Hormecinda, chaposa y azorada, arreando una manada de cabras. Puede ser que doña Mariana, si quien le escucha demuestra interés, relate las incidencias que precedieron a su matrimonio —¡porque ella salió de su casa a la Iglesia, a Dios gracias, sin vivir primero en indecorosa mancebía!— y luego haga el elogio de su marido diciendo que era un gran raumero y mejor balsero y tenía todas las virtudes de un cristiano juicioso (*LSO*: 108).

En el recuerdo de la protagonista, existe una valoración positiva del hogar de doña Mariana Chiguala; así, desde la perspectiva de la voz autorial, es una mujer virtuosa, “¡porque ella salió de su casa a la Iglesia, a Dios gracias, sin vivir primero en indecorosa mancebía!”; esta misma valoración se realiza respecto de las cualidades que distinguían al marido, “quien tenía todas las virtudes de un cristiano juicioso”.

La testimoniante podría referir también su vida sentimental, aunque quien lo escuchara podría formarse una mala imagen:

Por último, si su oyente es de corazón tierno, le abrirá el suyo propio y le dirá que vive muy sola, pues la Hormecinda tiene “muy poco pensar toavía”. Las gentes dicen que el Encarna la acompaña a veces, cuidando de que no se entere su mujer, pero todo esto no pasa de los díceres. Lo que sí pasa es que cuanto forastero se

hospeda en su casa, se queda allí tres días. Hay un celendino llamado Abdón que busca siempre esa posada. Él sabrá... (*LSO*: 108-109).

No obstante, también existe el rumor tendencioso de que ella, al brindar su posada en forma generosa, tendría una vida indecorosa y, aunque “todo esto no pasa de decires”, se comenta de Abdón “que busca siempre esa posada. Él sabrá”. En tal sentido, los rumores dejan una mancha de duda en la honorabilidad de doña Mariana.

4.8.3. El testimonio de “el Manco”

En una escena del capítulo VIII de *EMAA*, denominado “El despojo”, se desarrolla un diálogo entre Casiana y el personaje apodado “el Manco”. El narrador extradiegético nos ofrece su descripción: “Tenía la barba negra veteada de canas. Sus ojos grandes eran lentos y turbios. La nariz estaba desollada y la frente desaparecía bajo el ala gacha del sombrero. Acurrucado junto al fogón, el poncho le cubría todo el cuerpo y apenas asomaba un zapato gastado” (*EMAA*: 236).

El relato del Manco es una muestra de la narración testimonial en boca del propio protagonista. La narración del personaje sigue el patrón del discurso hablado y da a conocer el origen de su manquera:

–Esta manquera me vino bien desgraciadamente. Fíjese, ña Casanita, que juimos pa un viaje, lejos, y la hacienda está encajonada en un valle caliente y un empleao nos vio y cortó camino pa avisar... Y nos recibieron muy bien preparaos, a balazos; y bien visto, no pudimos hacer nada. Yo saqué un tiro que me partió el güeso y no jue lo peor, po que tres murieron ahí mesmo (*EMAA*: 236-237).

En las palabras del Manco, existe un predominio del discurso irónico. Luego de recibir un balazo en el brazo en una de sus incursiones a una hacienda, se le empieza a gangrenardicho miembro, por lo que es necesario cercenarlo. La explicación de la causa de la hinchazón del brazo se realiza desde el sentido común, que no siempre es racional, ya que se encuentra en contradicción con la explicación científica: “Unos decían que po

el movimiento y otros que por la cólera que nos daba haber perdido, pue la cólera inflama las heridas según aseguran” (EMAA: 237).

La descripción descarnada de la pérdida del brazo se realiza con un sentido de humor, lo que revela una intención festiva de parte del propio personaje para con su propia desgracia física. El brazo, como dice el propio protagonista, “estaba podrido” y el encargado de hacer la amputación del miembro, premunido de “una navaja y un serrucho de obra fina”, le preguntó: “¿Qué quieres? ¿Podríte todo o que te cortemos el brazo?”. No había otra opción que cercenar la extremidad: “Entón el cortador dijo: “Sujeten” y comenzó a cortar. Y yo que me retorció y que bramaba y el bruto corta y corta como que era en cuerpo ajeno. Casi pierdo el sentido y cuando me soltaron ya no tenía brazo y estaba sudao como si hubiera corrido una legua...” (EMAA: 237).

Esta misma intención se encuentra en la explicación de lo que sucedió con la parte del brazo que le fue cortado, que también produce risa y humor. Así, mediante las propias palabras del personaje, asistimos a una escena que mantiene ese mismo tono: “Ese día los muy bandidos se jugaron con mi brazo, riéndose, y le habían cavao sepoltura y colocao una crucecita como mero dijunto que juera. Una tempestá botó la cruz y yo no supe ónde quedó mi brazo” (EMAA: 237). De este modo, las palabras del Manco sitúan el relato de su desgracia en el plano de la celebración y la jocosidad.

La segunda parte del discurso del Manco reviste especial interés por su actitud resuelta a encarar su condición como bandolero. El Manco no quiere disimulos ni encubrir nada; por eso, ante la curiosidad de contar “cómo me desgracié y lo demás...”, reflexiona sobre la necesidad de decir la verdad y no ocultarla: “Unos acostumbran arreglar las cosas bonito como pa hacer ver que son meros desgraciaos”. En la lógica del pensamiento del Manco, no es posible ocultar los hechos: “Aquí nos conocemos todos y

como no hay a quién caele en gracia con la bondá, se dice lo cierto. ¡Hay que oír maldades!” (EMAA: 237). Dejando en suspenso el origen de ingreso a la banda, el testimonio del Manco permite apreciar la capacidad del Fiero Vásquez como líder que inspira respeto entre los bandoleros y la lealtad al jefe:

Lo que me causa admiración es que manda a todos, hasta los avezadazos, y todos lo respetan y le temen. No faltará quien lo quiera matar entre la pandilla, si en especial le dio su golpe, pero tendrá que pensalo po que también hay aquí unos que lo quieren como a taita (EMAA: 237).

Sin embargo, el Manco se muestra renuente a contar el origen de por qué es un criminal asqueroso”; por el contrario, el personaje confía en la misericordia de Dios y en su perdón: “Sólo Dios me perdonará si es que sabe perdonar. Y es lo que digo: Dios tiene que perdonar porque de lo contrario no juera Dios” (EMAA: 238).

La oralidad se revela en varias marcas del discurso del personaje. Así, la expresión “Fíjese, ña Casianita” es un elemento fático que solicita la atención sobre lo que se va a contar. Además, el nombre apelativo “Casianita” contiene el diminutivo con valor afectivo, cuyo propósito es instaurar un clima de confianza. Igualmente, el aumentativo “avesadazo” sobredimensiona la condición feroz de los miembros de la banda del Fiero Vásquez. Otra particularidad es que la construcción del relato comprende secuencias aditivas, que siguen yuxtaposiciones o se agrupan con el nexos conjuntivo “y”, procedimientos propios del discurso oral. En el relato testimonial, un complejo de episodios afloran de la experiencia del narrador que ahondan en el aspecto personal y vivencial. Es también importante la utilización de frases hechas del lenguaje popular que remiten al uso común, lo que se puede constatar en la solicitud de perdón que dirige el Manco a Dios con el fin de que lo libre de sus pecados y lo vuelva una persona de bien. Otro rasgo importante de la oralidad es la subjetividad del discurso y la modalización de la experiencia personal, que se expresa en el tono vivencial, el registro

irónico y la intención festiva del personaje. Como narración testimonial, conviene destacar la formulación del punto de vista del Manco frente a las convenciones sociales regularmente establecidas que buscan mantener una forma de decir la verdad de las cosas con las que él no está de acuerdo.

4.8.4. La historia de Casiana

La historia de Casiana es un ejemplo de narración testimonial que se halla a cargo del narrador extradiegético. El texto pertenece al capítulo IV de *EMAA*, titulado “El Fiero Vásquez”, y presenta algunos pasajes de la vida de Casiana, en particular su origen familiar y los duros años que le tocó vivir.

La escena se desarrolla cuando Doroteo y el Fiero Vásquez se encuentran en Rumi. Casiana, pareja sentimental del temible bandolero, escucha atenta las historias que Doroteo relata sobre sus andanzas. Entonces le refiere que ella es hermana de Valencio. Es expresivo el retrato que ofrece la voz autorial sobre el carácter de Casiana: “Con palabras sencillas, entrecortadas a ratos debido a la emoción o la inhabilidad para pronunciarlas, a media voz, un poco desordenadamente por la falta de costumbre de narrar, le contó su historia” (*EMAA*: 117). Si bien la historia testimonial tiene por finalidad referirse a la vida de Casiana, el narrador sitúa la perspectiva del relato en relación con la imagen de Valencio. El narrador extradiégético nos cuenta la siguiente historia:

Ellos, sus padres y los padres de sus padres, fueron pastores de una hacienda más grande que Umay, al otro lado del pueblo vecino, a dos o tres días de camino desde él o quizá más. La hacienda tenía punas muy altas, muy solas, y la mujer de Doroteo, Valencio y ella, nacieron en esas jalcas, dentro de una casucha de piedra o en pleno campo, y crecieron viendo que sus padres pasteaban ovejas (*EMAA*: 117-118).

El narrador extradiegético asume la voz de Casiana y relata su historia desde la posición de quien se identifica con el sufrimiento que experimentan los indios. La narración nos

presenta la ascendencia de Casiana, Valencio y Paula, la esposa de Doroteo, quienes pertenecen a una familia dedicada al pastoreo. Las escenas que describe son dramáticas, pues los campesinos “sólo comían papas con sal”; el caporal de la hacienda, interesado solamente en el número de las ovejas, consideraba como “daño” la desaparición de una oveja y en el colmo del absurdo: “Hasta si las mataba el rayo era considerado como daño”. Es irónica la referencia a la desgracia del padre de Casiana ante la imposibilidad de poder pagar la deuda por la pérdida de las ovejas: “Su padre, de ese modo, tenía una deuda que jamás podía pagar. Trabajaba año tras año, como habían trabajado sus antecesores, y nunca desquitaba. Los aumentos eran apuntados solamente en favor de la hacienda” (*EMAA*: 118).

El testimonio que ofrece el narrador muestra las duras condiciones que golpearon a la familia de Casiana, pues “se acostumbraron a no sentir el frío y por otra parte su pobreza no les permitía usar mucha ropa, pese a que la madre hilaba y tejía todo lo posible” (*EMAA*: 118); a su pobreza material se añade el haberse vuelto “silenciosos” por la vida rutinaria que tenían en el pastoreo: “También hablaban poco porque ya se sabían sus faenas y su desgracia y, fuera del caporal y los contadores, no llegaban casi nunca forasteros” (*EMAA*: 118).

El padre de Casiana debía matar los carneros de la hacienda para poder alimentar a la familia; sin embargo, recibía un fuerte castigo por hacerlo, lo que revela el maltrato que recibían los indios en los tiempos de los terratenientes:

Después de la cuenta de las ovejas, si es que faltaban, el caporal se ponía a regañar criando cólera: “Conque el rayo, conque la helada, conque el zorro, ¿no? Sabidazo, ladronazo, te las comes y todavía mientes. Ven, ven acá a purgar tu falta”. Desamarraba un chicote de cuero que tenía sujeto al basto trasero de la montura y hacía que el pastor se arrodillara. En esa gran altura, desde la cual se miraba hacia abajo los horizontes, el látigo parecía subir al cielo para dar vuelta entre las nubes o rozando la comba azul y caer en las espaldas del padre. [...]. Cuando se iba el caporal, la mujer la sobaba con yerbas. Y así, año tras año (*EMAA*: 119).

Además del castigo físico, otra consecuencia era el aumento de la “deuda”, que en el lente de la ironía del narrador, se “transmitía” de los antecesores a los descendientes: “De generación en generación, de padres a hijos, a lo largo del tiempo, los pastores heredaban la obligación, la miseria, el látigo, la inacabable deuda” (*EMAA*: 119), con lo que su condición de explotados y sometidos no experimentaba ninguna variación.

La muerte de los padres deja a Casiana y a Valencio en la orfandad y ellos, para su mayor desdicha, “heredaron, como de costumbre, la deuda”. A ello le sigue la inesperada separación de Paula, lo que ahondó más la orfandad y la pena de los hermanos:

Un día subió el caporal, pero no a contar las ovejas sino a llevarse a la que ahora era mujer de Doroteo Quispe, es decir, a la Paula: la señorita hija del hacendado iba a establecerse a la capital de la provincia y necesitaba una sirvienta. Valencio y Casiana, que eran muy mozos, se sintieron abandonados en la inmensidad de la puna. ¿Pero qué iban a hacer? ¿A quién clamar pidiendo ayuda? Bregaron, pues. Lucharon entre la abrupta hostilidad de las rocas y el silbido lúgubre de los pajonales, bajo crudas tormentas (*EMAA*: 119).

En la cita, el narrador pone de relieve otra muestra más del abuso de los hacendados en contra de los indios, lo que enfatiza aún más la desgracia familiar. Sin embargo, el abuso y la prepotencia llegan a un extremo que resulta insoportable, tal como se aprecia en la respuesta de Valencio en la continuación del relato. El personaje asume una actitud de rebeldía y tiene pleno convencimiento de que dicha situación debe acabar:

A su tiempo arribó el caporal acompañado de tres indios, a contar las ovejas. Faltaban muchas. Valencio entendió que había llegado su turno y se arrodilló para recibir los latigazos. Más quién sabe lo que ocurrió en el pecho del flagelado. De seguro el dolor, acumulado durante años y años, años y años, se rebasó. Y Valencio irguióse dando un grito salvaje y blandiendo el cuchillo que los pastores empleaban para despellejar las ovejas muertas por el rayo (*EMAA*: 119-120).

La inesperada respuesta de Valencio es un abierto desafío ante las condiciones en que se encuentran los indios frente al poder subyugante que los subordina y los maltrata:

El pastor, cuchillo en alto, se les abalanzó gritando: “Malditos, adulones, esclavos”, por lo que los indios corrieron, también, pero no teniendo cabalgaduras, desaparecieron entre un crujir de pedruscos y un choclear de ojotas, como galgas, por las pendientes. Valencio les tiró piedras con su honda. Después mató dos ovejas y se comió una con Casiana y guardó la otra en su alforja. Por último envolvió su calzón de remuda y la frazada con que dormía, y habló: “Me voy. Vendrán muchos a querer pegarme”. Casiana le rogó que la llevara, pero él negóse diciendo que no sabía adónde dirigirse ni que vida iba a pasar. Partió, pues, solo, sin tomar ninguna dirección precisa. Avanzó y avanzó cerros allá, por los desfiladeros, por las cumbres... (EMAA: 120).

Pese al asedio que realizan los hombres de la hacienda, no se pudo encontrar ni reducir a Valencio; sin embargo, las amenazas se trasladaron a la familia a fin de que nadie siguiera su ejemplo. En el curso de los hechos presentados en la narración, la actitud de Valencio representa una conciencia de defensa de los derechos y la dignidad del indio, lo que, en relación con el asunto central de la novela, está ligado a la esperanza de la liberación del indio frente a la explotación y la injusticia.

En referencia a las palabras de Casiana, el narrador describe el emotivo reencuentro con su hermana Paula, quien ya había emprendido otra vida alejada de ella, a quien no había vuelto a ver hacía varios años:

Hasta que una tarde apareció trepando las alturas un hombre que no era el caporal. Lo seguía una mujer de andar liviano, hecho a las cuestas. A Casiana le saltó el corazón esperanzadamente. Se alegró cuando la llamaron. “Cassianaaa”, gritó la mujer. “Casianaaaa”, gritó el hombre. Corrió a su encuentro. Eran Paula y su marido. Sucedió que Doroteo Quispe había conocido a la hermana en el pueblo y se la llevó robada a la comunidad. Ahora iban por ellos. Lamentando la ausencia de Valencio, partieron (EMAA: 120).

La actual vida de Paula contrasta con los tiempos en que era objeto de abuso y enfrentaba sufrimientos, ya que ahora conocía la felicidad y tenía hijos; sin embargo, ello no ocurría con Casiana, quien “acaso ignoraba al palabra”. El contraste entre las vidas de las dos hermanas cierra el testimonio de Casiana. Para terminar el relato, mediante las palabras de la voz autorial y la final intervención de la testimoniante,

sabemos que su pareja, el Fiero Vásquez, es el destinatario de su discurso: “Terminó su historia murmurando: –Y yo también encontré mi historia en vos...” (EMAA: 120).

Podemos observar que la narración testimonial de Casiana condensa conocidos tópicos de la literatura indigenista: la explotación del indio, la injusticia social y la reivindicación del indígena. De este modo, el narrador proyecta sobre el mural de la historia el reclamo de la memoria andina que clama justicia. Frente a la acostumbrada violencia con que es tratado el indio por el poder terrateniente, la narración afirma la valentía de Valencio, quien, luego, huye para no ser castigado o ultimado. Debemos resaltar que la persecución que se inicia en contra de él es otro tópico de la literatura indigenista que revela el peligro que representa la rebeldía indígena frente a los intereses del poder de la tierra.

En una perspectiva mayor que adscribe la actitud de Valencio en el proyecto de transformación social que afirma la novelística de Alegría, la actitud crítica que asume Valencio representa la constitución del sujeto que quiere luchar por un nuevo orden en el mundo andino. El ejemplo paradigmático de este espíritu se encuentra en el proceso de maduración crítica que desarrolla el personaje Benito Castro, el último alcalde de la comunidad de Rumi. Desde la perspectiva de la narración testimonial, se puede afirmar que el narrador expresa su adhesión al sufrimiento del sujeto marginal y ve en perspectiva su función histórica como forjador de su propio destino.

4.8.5. El testimonio de Absalón Quiñez

El relato de Absalón Quiñez es otro ejemplo de narración testimonial. Es un preso que se halla en la cárcel por haberse dedicado a delinquir mediante la falsificación de billetes en la ciudad de Lima. La descripción que nos brinda la voz autorial de la novela revela sus “habilidades” y su afán por contar sus “hazañas”: “Absalón conocía la costa y alardeaba de ser hombre jugado y capaz, si quería, de engañar a todo el mundo.

Gozaba de excelente humor y, como todo preso de causa original, gustaba de referirla para deslumbrar al vulgo del delito” (EMAA: 328). El testimonio de Absalón Quiñez se inscribe en otra modalidad del testimonio en la que la voz del personaje se enuncia en sentido celebratorio para exaltar la picardía con que se realiza el engaño.

La narración testimonial del personaje forma parte del capítulo XI de *EMAA*, titulado “Rosendo Maqui en la cárcel”, y tiene como escucha a un acompañante del personaje, llamado Pedro. La vanidad domina desde un principio el relato de la historia personal de Absalón Quiñez: “–Güeno, pa que sepas, uno no es hombre sino cuando llega a “mear en arena”, es decir, cuando conoce la costa. Yo era así como ustedes, un serrano zonzó, hasta que me di un salto po allá” (EMAA: 328). En las palabras del testimoniante, se percibe un claro alarde de sentirse una persona con cierta superioridad por haber conocido la ciudad de Lima, lo que se expresa con una frase del lenguaje popular (“mear en arena”). Esta misma idea se reafirma cuando se compara con quienes no conocen la capital limeña.

Sin embargo, este contraste tiene como base el aprendizaje de la malicia criolla que se consigue en el ambiente de la urbe y que se convierte en el asunto de la narración. El personaje no muestra ninguna actitud de reparo frente a la vida delictiva que llevó en la capital y que relata sin reserva alguna:

Una vez estuve de ayudante de un colombiano, un tal González, y caminaba tras él llevando una maleta. Cuánta cosa metía en la tal maleta. Parecía que se iba a reventar. Mantas, papeles, botellas de tinta, porque uno de sus negocios era la tinta, muestras de remedios y mercaderías, porque era vendedor viajero también. Y lo que nunca faltaba, envuelta en diarios, una maquinita. ¿Sabes qué era? Pa fabricar cheques. Güeno, no sería pa eso de veras sino de mentiras y pa que no te confundas ya vas a ver (EMAA: 328-329).

El testimonio de Absalón Quiñez describe la estrategia que utilizaba el colombiano para despertar el interés de las víctimas y poder engañarlas: “Como tenía güen ojo, no se le escapaba nadie que pudiera creer. Charlaban largo y luego pasaba a estudiar el

“negocio”, casi siempre de noche, porque la noche, pa que sepas, es el ambiente adecuaao pa ciertas cosas” (EMAA: 329). El procedimiento seguido por el colombiano consistía en entintar la “maquinita”, colocar papeles blancos entre los rodillos del aparato y el resultado era “el cheque falsificao”, que parecía verdadero. El paso siguiente era convencer a las personas de que podían ser sus socios, para lo cual debían encargarse de costear la compra de “papel fino” con el fin de que la “maquinita” imprimiera “buenos” billetes:

Hablaba muy claro y después seguía: “El papel fino es de una clase especial y hay que pedirlo a Lima: es muy caro”. El socio se quedaba disgustao, meditativo, y él, pasao un momento, decía: “Yo no tengo mucha plata y esto de ser vendedor viajero, con la competencia que existe, usted sabe, no da siquiera pa vivir. Estoy buscando un hombre que me ayude en los primeros gastos; ese hombre es usted” (EMAA: 329).

Premeditación, cálculo y cinismo concurren para conseguir el engaño: se les hace creer a las víctimas que ellos pueden pasar los billetes, que se les entregarían más billetes en cuanto se obtenían los materiales necesarios y, convencidas, las víctimas entregan cantidades de dinero:

Dejaba pasar un momento y decía, si el otro era comerciante: “Usted podía pasarlos, poco a poco, en su tienda. Si no quiere meterse esto, yo conozco gente que puede hacerlo. De lo que se trata es de conseguir los materiales”. González seguía hablando, a pausas, dirigiendo la conversación según la cara que ponía el otro. El oyente preguntaba: “¿Y cuánto se necesitaría?” Entonces González, que por el aspecto del negocio había considerado las posibilidades del dueño, pedía quinientos soles, trescientos o doscientos (EMAA: 329).

Después de recibir el dinero, continuaba la promesa de obtener más materiales de impresión para ocultarles a las víctimas la verdadera intención, que era la fuga del lugar: “Luego advertía que tan pronto hiciera pasar los primeros cheques, se encargaría más papel y la producción de riquezas aumentaría. Daba palabra de honor y el socio entregaba la plata perdida. Desde luego, no le veía la pinta más. O si se la veía, igual”

(EMAA: 329). Al contar su historia, el testimoniante se enorgullece del “éxito” del engaño y no muestra ninguna clase de arrepentimiento.

Además de revelar un especial gusto por contar su historia y hacerlo con un tono de humor, el testimonio de Absalón Quiñez reviste interés, porque ofrece la visión del sujeto marginal sobre el aprendizaje de procedimientos ilícitos que se pueden obtener en la ciudad. La adquisición de la “maña” por el migrante que se traslada a la capital revela el peligro al que se encuentra expuesto, así como también expresa el lado negativo de la urbe, que puede ser asociada con el engaño, el vicio y la obtención de dinero fácil.

El registro oral se halla expresado en el marcador discursivo “Güeno”¹⁷², que, en el corpus del relato, tiene por finalidad iniciar la conversación, matizar el sentido de una primera afirmación y aclarar lo expresado previamente. Un sentido admonitorio, igualmente, aparece en el comienzo del relato para llamar la atención del escucha sobre el “valor” de la experiencia que va a contar el personaje. Por otro lado, se percibe un cierto tono sentencioso que se asocia con la “experiencia” de quien se siente con la “autoridad” de decir las cosas y validar prácticas y procedimientos vedados legalmente. Ello se vincula con la exaltación de la subjetividad, que es procedimiento de modalización que se presenta en el discurso hablado y que se utiliza para focalizar la atención del escucha sobre determinados pasajes de la vida de una persona.

4.9. Hechos históricos y memoria colectiva

La mimesis verbal andina articula la tradición oral con la memoria colectiva para dar a conocer desde la perspectiva de la cultura andina y amazónica los conflictos

¹⁷² Alegría reproduce un uso que es muy común en el habla popular. El marcador discursivo “güeno” (variante alterna de la forma estándar “bueno”), que aparece en el inicio del discurso del personaje y de los enunciados oracionales de su alocución, es un rasgo del registro oral. En los estudios lingüísticos actuales, el análisis de la lengua oral subraya la vital funcionalidad de este conector en la estructura del discurso hablado.

históricos vividos en el país durante los siglos XIX y XX, y los grandes desencuentros que estuvieron marcados por la violencia y la exclusión. Desde este punto de vista, la novelística alegriana ofrece importantes informaciones referentes a hechos históricos que pertenecen a la memoria colectiva del mundo andino y de la región amazónica.

Se trata de narraciones testimoniales que evocan acontecimientos que se remontan a un momento pretérito o a sucesos de un tiempo relativamente reciente o que son contemporáneos al tiempo de la escritura de la novela. Estas narraciones que se relatan en la voz de los propios protagonistas tienen por finalidad revelar la realidad social desde la perspectiva del sujeto marginal y plantean una versión de los hechos que difiere de la historia oficial.

De acuerdo con los planteamientos de Maurice Halbwachs expuestos en su libro *Los marcos sociales de la memoria* (1925), la memoria individual está determinada y estructurada en función del marco social y de los grupos y experiencias comunes de los que participa cada persona. Con el paso del tiempo, los recuerdos de las personas alcanzan a constituir un acervo común en el cual los individuos inician su proceso de socialización. En ese sentido, la memoria social se conforma tanto de las representaciones públicas como de las construidas por los individuos, que interactúan entre sí.

Para Halbwachs, el carácter social es fundamental para comprender el funcionamiento de la memoria: “[...] nuestros recuerdos son colectivos y nos los evocan los demás, aunque se trate de acontecimientos en los que solo hayamos participado nosotros y de objetos que solo hayamos visto nosotros [...]. Nuestros sentimientos y nuestros pensamientos más personales se originan en ambientes y en circunstancias sociales definidos” (Cit. de González Calleja, 2013: 52)¹⁷³. En su libro *La*

¹⁷³ Halbwachs analiza los aspectos que se hallan involucrados en la naturaleza social de la memoria: “La memoria es social por sus contenidos (siempre recordamos un mundo en el que vive también otra gente),

memoria colectiva (1950), Halbwachs sostiene que existen marcos de la memoria que actúan como portadores de la representación general de la sociedad o del grupo y sirven a la memoria colectiva para poder recomponer una imagen del pasado. Ello significa que “solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...]. El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o por parte de ellos” (Cit. de Jelin, 2012: 54).

Basándonos en las definiciones que analiza Eduardo González Calleja (2013), la memoria colectiva¹⁷⁴ es el recuerdo o conjunto de recuerdos de experiencias vividas por un grupo social, cuyos miembros no solo tienen en común el objeto recordado, sino que, además, comparten y transmiten valores, saberes y vivencias. La memoria colectiva se vincula con una constante transformación e invención del pasado, cuya narración comprende determinados hechos sobre los cuales existe un cierto consenso entre los miembros del grupo social. Como conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos vividos por la comunidad, la memoria colectiva reconstruye el pasado después de un proceso de selección y reinterpretación, y lo proyecta hacia el presente.

Centrándose en la realidad social e histórica del Perú, Espino sostiene que la tradición oral “contiene a la memoria colectiva” y, desde esa perspectiva, refracta el conflicto histórico que la enfrenta al poder hegemónico:

Como tal expresa las diversas confluencias y tensiones que se vienen registrando desde la invasión hispánica, en especial aquellas que tienen que ver con la legibilidad de las lenguas y sus culturas. La cultura de indios desde los discursos hegemónicos mientras no se le asocie a un pasado glorioso, simplemente, seguirá siendo cultura de la

porque se apoya en marcos sociales de referencia (rituales, ceremonias y eventos sociales) y porque la gente recuerda las memorias compartidas y evocadas conjuntamente (verbalizadas y comunicadas, o multiplicadas por niveles altos de reacción emocional) en sus diferentes funciones: función global o nostalgia por el pasado y función grupal o de cohesión” (Cit. de González Calleja, 2013: 52).

¹⁷⁴ González Calleja (2013) explica las tipologías de la memoria, reseña las principales definiciones de memoria colectiva y analiza los vínculos de la memoria colectiva con la identidad. V. *Memoria e historia*. Cf. pp. 58-80.

marginalidad. Se busca, desde el espacio de la cultura hegemónica sino su eliminación, sí invisibilizarla en las esferas de la representación social [...] (2010a: 56).

Considerando el proceso de contradicciones seguido por nuestro país a lo largo de su historia, la articulación entre tradición oral y memoria colectiva subraya la percepción de los sectores excluidos respecto de las tensiones sociales, los conflictos con el poder, la lucha por la justicia social, la explotación de los campesinos, el enfrentamiento con los hacendados, la pérdida de las tierras de los comuneros, la violencia histórica del centro hegemónico, etc. En la historia oral y las narraciones testimoniales, cuyos protagonistas pertenecen a una condición marginal, las imágenes transmiten una visión “desde adentro” y asumen un sentido de denuncia y de protesta social.

Siguiendo a Espino, los textos de tradición oral contribuyen a la afirmación de la particular historia de los pueblos:

[...] constituyen una representación que los hace diferentes de otros al expresar valores, percepciones y maneras de vivir de quienes los producen y hacen patente su mirada sobre el devenir de la historia. En esa memoria hablada se reconoce toda una colectividad que se diferencia de otras. En ésta reposa su historia no escrita, sus saberes inmemoriales y sus afectos interminables (2010a: 54).

Dada su dinámica específica, “la tradición oral entreteje una nueva dimensión de lo que socialmente ocurre” (Espino, 2010a: 55); ello plantea la necesidad de aproximarse desde otra perspectiva a los hechos que conforman el pasado de una comunidad con el propósito de entenderlos en su verdadero significado. En virtud de ello, el relato oral, al actualizar la memoria colectiva, traduce percepciones que fundan diferencias de un grupo frente a otros; se trata de percepciones con relación a “lo que está pasando y lo que está sucediendo” y responden siempre a “una lectura desde el ahora que relee el

pasado”. La memoria colectiva trasciende la individualidad para ofrecer una visión de conjunto:

Una manera, pues, de comprender la historia desde una perspectiva social no individual, sino de la representación que estas individualidades elaboran y reelaboran como conjunto. La memoria colectiva resulta siembra de razón y de intuición. Provee esa identidad que socializa, ese sentirse semejantes entre muchos y diferente a otros (Espino, 2010a: 68).

En una línea afín a las ideas de Espino, se encuentran los planteamientos de Alfonso Torres sobre la construcción de la memoria colectiva, la necesidad de indagar la historia de los sectores populares, la importancia de la fuente oral en el conocimiento de los hechos del pasado y el impostergable cuestionamiento a la historiografía oficial. Desde su punto de vista, los sectores populares tienen una conciencia sobre su realidad y, entre sus miembros, predomina la intersubjetividad; por otro lado, “su vida individual y colectiva” se ha edificado sobre la creación y recreación permanente de estrategias “de resistencia, de supervivencia y de liberación” (1992: 8). En este proceso, han construido “una memoria colectiva, una versión ‘no oficial’ de su historia y la de su país” (1992: 8), que está en constante conflicto con la ideología dominante.

La dinámica de la memoria colectiva se sitúa en un espacio de confrontación con la memoria oficial del país:

La memoria colectiva no es algo terminal, sino una construcción que se renueva, que se repliega o se activa según su relación conflictiva con la memoria oficial del poder. Es desde la memoria colectiva, núcleo vital de la cultura popular, donde los grupos populares transforman lo real, lo comprenden y se lo explican (1992: 9).

Torres sostiene que los sectores populares estuvieron “ausentes en la historiografía”, aun cuando hubo interés en estudiar los movimientos indígenas y las luchas sociales, obreras y urbanas. Ello se explica por la forma como se instituye la historia desde el poder dominante: la historiografía es producida por una élite, excluye la realidad de lo

popular y tiene encubierto un carácter ideologizado. En ese sentido, es importante realizar una recuperación de la memoria colectiva “desde abajo”, que propicie un cuestionamiento de la memoria del poder y fortalezca la memoria popular. Se trata de una historia alternativa que “implica concebir una nueva manera de concebir la dinámica histórica” (1992: 33), mediante la cual “la recuperación histórica contribuye a fortalecer la conciencia histórica de los sujetos populares en la medida en que se reconocen como actores protagónicos de la historia” (1992: 36).

Para Torres (1992: 37-44), la historia vista “desde abajo” contribuye en la formación de las identidades de lo popular, reconoce la pluralidad de los sujetos populares, articula el pasado con el presente, reivindica al indígena, al mestizo y a las manifestaciones locales y regionales, permite una comprensión crítica de la historia social, cuestiona el prejuicio de la superioridad de unos pueblos sobre otros, valora las culturas forjadas a través de los siglos, actúa como un medio con función política que se orienta a lograr la transformación social y permite aprender de las experiencias de otros pueblos. En la recuperación de la memoria colectiva, juega un rol fundamental la oralidad, que se caracteriza por su subjetividad, por tomar distancia en el tiempo y por la selectividad con que actúa sobre el recuerdo que conserva y aquel que omite.

En la trilogía novelística de Alegría, *EMAA* es un gran mural de la historia del país y constituye una metáfora de la nación peruana, de sus fracturas y contradicciones. Varios pasajes de esta novela nos brindan importante información sobre los hechos históricos que forman parte de la memoria colectiva desde el mirador andino y amazónico. En ese sentido, la novela nos ofrece mediante el registro festivo la visión de la memoria popular sobre lo que significó para los pueblos del norte la guerra con Chile en la referencia a la historia de los azules y los colorados; por otro lado, un carácter funesto tiene la ley en el mundo andino tal como aflora en el recuerdo del viejo

Chauqui, cuyo testimonio también incide en la injusticia que experimentan las comunidades ante la pérdida de sus tierras. Desde la mirada de la novela, también se hace resaltar la revolución indígena que se evoca en la gesta de Atusparia; por otro lado, momentos cruciales y trágicos se viven durante la explotación del caucho. En otro plano de la memoria andina, se halla el fenómeno del bandolerismo, que nos muestra la violencia social desarrollada en el norte del país. Por último, la novela relata los inicios de la conquista de la selva en el siglo XIX mediante la narración de los pormenores de la expedición punitiva.

4.9.1. La imagen de la guerra con Chile

En el capítulo I de *EMAA*, se da a conocer el desconcierto que primó durante los tiempos de la guerra con Chile en el norte del Perú entre los comuneros de Rumi. Detrás de esta narración, se revela el grave desencuentro entre los comuneros y el Perú como Estado y como Nación en el siglo XIX, así como las imágenes de la guerra en la memoria colectiva de los pueblos de la sierra norteña.

La evocación de este hecho la realiza el narrador extradiegético:

Esa fue otra plaga. Por mucho tiempo se habló de que había guerra con Chile. Diz que Chile ganó y se fue y nadie supo más de él. Los comuneros no vieron la guerra porque por esos lados nunca llegó. En una oportunidad se alcanzó a saber que pasaba cerca un general Cáceres, militarazo de mucha bala, con su gente. También se supo que se encontró con Chile en la Pampa de Huamachuco y ahí hubo una pelea fiera en la que perdió Cáceres. Rosendo Maqui había logrado ver años atrás, en una mañana clara, a la distancia, semiperdido en el horizonte, un nevado que le dijeron ser el Huailillas. Por ahí estaba Huamachuco. Lejos, lejos. Los comuneros creyeron que Chile era un general hasta la llegada de los malditos azules. El jefe de éstos oyó un día que hablaban del general Chile y entonces regañó: “Sepan, ignorantes, que Chile es un país y los de allá son los chilenos, así corno el Perú es otro país y nosotros somos los peruanos. ¡Ah, indios bestias!”. Las bestias, y hambrientas, eran los montoneros (*EMAA*: 41-42).

Esta es una narración testimonial que apela al discurso festivo con el fin de recrear algunos sucesos de la época de la guerra con Chile. La denominación de “plaga”, que se suma a las otras “pestes” que castigaron a Rumi, sitúa el nivel del discurso en un plano

mordaz y crítico, cuya atención se centra en la ignorancia de los pobladores respecto de los hechos contemporáneos que sucedían en el país. Por la forma como describe y presenta los hechos, la narración, desde su inicio, demuestra la sutil ironía y sentido de burla con que la voz autorial hace discurrir la historia, cuyos escenas producen risa y jocosidad. Esta habilidad en el dominio del registro festivo deja entrever su filiación con los mecanismos de la narración oral que se filtran en el discurso de la voz autorial de la novela.

Los hechos relatados tienen como trasfondo histórico el enfrentamiento de las fuerzas de la resistencia encabezadas por Cáceres contra el ejército chileno en las pampas de Huamachuco¹⁷⁵, que terminó con la derrota de las tropas peruanas, así como la pugna que se desató entre Cáceres e Iglesias por la conducción política del país durante la invasión de los chilenos.

Llama la atención, desde un principio, el desconocimiento de los comuneros sobre el significado del nombre Chile, pues ellos creían que se trataba del nombre de un general, lo que la voz autorial hace saber con un tono jocoso¹⁷⁶. Por otro lado, la

¹⁷⁵ Un cuadro dramático y desgarrador de las atrocidades cometidas por los chilenos después de la derrota peruana en Huamachuco se halla en *La batalla de Huamachuco y sus desastres* de Abelardo Gamarra (1886).

¹⁷⁶ En varios textos de la literatura peruana, se alude a esta confusión entre los campesinos de identificar con el nombre de Chile a un general. Por ejemplo, en el prólogo a la primera edición de *Aves sin nido*, Emilio Guitérrez de Quintanilla (1889) escribe:

“La guerra extranjera nos sorprendió encastillados en la costa con un pueblo fugitivo, reproduciendo el memorable encierro del Real Felipe en las postrimerías de la dominación colonial, y creyendo que los quinientos mil servios de la anarquía que entre criollos y extranjeros hacíamos la vida artificial de la costa, constituíamos la nación fuerte e invencible. La guerra extranjera nos sorprendió sin pueblo y sin tesoro.

La raza indígena divorciada de nuestros intereses, excluida de nuestra patria, nos dejó entregados a las fuerzas del general Chile, que solo venía a vengarse de la raza blanca, y solo peleó con denuedo cuando este general llevó la guerra a sus serranías y hogares. Pero entonces los combates tuvieron las sangrientas desigualdades que en los tiempos de la conquista dieron siempre el triunfo al europeo civilizado sobre las masas desordenadas de indios bárbaros” (1948 [1889]: 14).

En *Horas de lucha*, González Prada sostiene que el desconocimiento de los indios obedecía a la ignorancia en que se encontraban por el abandono de las autoridades: “Ciertamente, la ignorancia nacional parece una fábula cuando no existe un solo hombre capaz de leer ni de escribir, que durante la guerra del Pacífico los indígenas miraban la lucha de las dos naciones como una contienda civil entre el general Chile y el general Perú” (1985 [1908]: 342).

calificación de “militarazo” referida a Cáceres representa un tono admirativo de parte de el narrador, que eleva su condición de héroe popular, pese a la derrota sufrida ante los chilenos en Huamachuco. La calificación de los azules como “malditos” subraya el carácter acusatorio del discurso de narrador; esta misma condición se encuentra en la respuesta irónica con que el narrador extradiegético rechaza la adjetivación de “bestias” asignada a los indios, y que reproduce el discurso discriminatorio y subalternizante utilizado por el poder hegemónico.

Se puede apreciar que la representación de los bandos que peleaban por el poder se mantiene en ese mismo tono, pues la rivalidad entre los “azules”, partidarios del general Iglesias, y los “colorados”, de la línea del coronel Cáceres suscita el contagio emocional de los pobladores, lo que da lugar a la formación de batallones de seguidores que espontáneamente abrazan uno u otro bando, enfrentándose hasta matarse, escenas que rayan en lo absurdo:

Unos eran los llamados azules por llevar una banda, pero colorada, en la misma forma. Los azules luchaban por un tal Iglesias y los colorados por el tal Cáceres. De repente, en un pueblo se formaba una partida de azules y en otro una de colorados. O en el mismo pueblo las dos partidas y vamos a pelear. Andaban acechándose, persiguiéndose, matándose. Caían en los pueblos y comunidades como el granizo en sembrío naciente. ¡Viva Cáceres! ¡Viva Iglesias! Estaba muy bueno para ellos. Grupos de cincuenta, de cien, de doscientos hombres a quienes mandaba un jefe titulado mayor o comandante o coronel. También llegaron a Rumí, pues (EMAA: 42).

La singular historia de “Bola de coca”, apodo de Silvino Castro y ayudante del mayor Téllez, motiva una discusión sobre “la eficacia de los tiros de cerca”, ya que el personaje había recibido dos balazos, uno de los cuales le perforó la mejilla en la que asentaba la bola de la hoja de coca que solía masticar y no le produjo mayor daño por haber amortiguado la bola de coca el disparo y detener su recorrido a otras partes de la

Similar referencia figura en *El Amauta Atusparia* de Ernesto Reyna, *María Colón* de Marcos Yauri Montero y la pentalogía de Manuel Scorza.

cavidad bucal. Esta “colorida” narración que la realiza el propio personaje mediante la voz autorial subraya un elemento que es constante en varias de las narraciones testimoniales de los personajes que cuentan pasajes de su vida relacionadas con trances, desgracias, problemas o mala suerte: convierten sus infortunios en asuntos que causan humor e hilaridad. De igual modo, se puede observar el grado de distensión con que se sitúa el personaje frente a sí mismo cuando normalmente se requeriría de otro tipo de expresión para narrar dichas circunstancias.

El narrador extradiegético describe al personaje precisando el significado que la bola de coca tendría a partir de ese momento para Silvino Castro: “Era un cholo fornido que siempre tenía una gran bola de coca abultándole la mejilla. Pero se comprendía que el apodo calzaba mejor sabiendo que su bola de coca le había salvado la vida” (*EMAA*: 43). Los disparos se producen en circunstancias en que se vivía un ambiente electoral:

Durante unas elecciones, Castro era matón oficial y jefe de pandilla de cierto candidato y, al volver una esquina, se encontró de improviso con el que ocupaba igual cargo en el bando contrario. Éste sacó rápidamente su revólver y le hizo dos disparos a boca de jarro, dejándolo por muerto al verlo caído y con la cara sangrante. Pero el cholo Castro, para sorpresa de sí mismo, pudo levantarse. Se tocó la cara dolorida y después vio su mano llena de sangre. La sangre le llenaba también la boca con su salina calidez y la escupió junto con la bola. Algo extraño se desprendió de ésta y, al fijarse bien, distinguió que era el plomo del disparo (*EMAA*: 42).

La bola de coca le salvó la vida a Silvino Castro: “La bala, después de perforar los tejidos de la mejilla, se quedó atascada en el apelmazado bollo verde. El otro tiro se había perdido por los aires” (*EMAA*: 42). La voz autorial comenta lo “inverosímil” de lo que le sucedió a Silvino Castro, pero acepta la “validez” de su historia personal: “Resultaba original pensar que un hombre pudiera ser salvado por una bola de coca y se aceptaba de primera intención la historia” (*EMAA*: 43). En la línea del narrador, el afán crítico del discurso festivo busca cuestionar lo que no es prudente o correcto, por lo que merece ser reprochado. Así, en el discurso del narrador, queda claro que existe una duda

respecto de las cualidades de los militares que se disputan el poder: “Cada quien se creía con aptitudes para ministro o por lo menos para prefecto” (EMAA: 43). Igualmente, dicho sentido de reproche se acota a continuación: “Lo más malo de todo era que no tenían trazas de irse. ¿Acaso el gobierno estaba en Rumi?” (EMAA: 43).

Predominan en la representación de los personajes, un exceso en el comportamiento y una falta de moderación que los lleva a cometer actos que atentan contra el equilibrio y el orden de la comunidad, como disparar a las gallinas como si fueran blancos, actuar en forma prepotente con los jóvenes, invocar a la patria para justificar sus acciones o violar a las mujeres. Es impresionante el enfrentamiento entre los “azules” y los “colorados” y llama también la atención la forma como cada fuerza se organiza y ocupa su posición en la plaza que debe ser defendida por los “azules” frente a la repentina incursión de los “colorados” en el lugar:

Hasta que un día, feliz y al mismo tiempo desgraciado día, asomaron los colorados. Al galope, al galope, los que venían a caballo. Detrás, corre y corre, los que se acercaban a pie. “Viva Cáceres!. Traían sangre en las mangas y sombreros. Los azules se llamaron y encorajinaron dando gritos. “¡Hay que defender la plaza!”, dijo el mayor Téllez. “¡Defendámosla”, bramó Bola de Coca. [...]. Los colorados avanzaban regando humaredas y detonaciones. Un azul se puso a tocar la campana de la capilla. Téllez y Bola de Coca repartieron a su gente. Unos subieron a los terrados y se asomaron a las claraboyas. Otros se parapetaron en las cercas de piedra. Pocos, los más valientes, treparon a los árboles. [...]. “¡Viva Cáceres!”, “¡Mueran los traidores!”, “¡Viva Iglesias!”, “¡Viva la patria!” (EMAA: 44).

Cruentas escenas se observan durante el enfrentamiento:

Nutrida racha de balas recibió a los jinetes cuando estuvieron a tiro. Quienes se fueron de bruces, quienes desmontaron por sí mismos. Los segundos corrieron a cubrirse tras las piedras o las lomas y se pusieron a disparar repetidamente. Los infantes llegaban ya y, metiendo bala, comenzaron a avanzar por los flancos. Algunos azules cayeron de los árboles, otros se aquietaron tras las pircas. Un grupo de colorados llegó hasta la capilla y la tomó acuchillando por la espalda a dos azules que disparaban mirando hacia el camino (EMAA: 44).

La lluvia de balas que se disparan es atronadora y convierte el enfrentamiento en un “espectáculo” de violencia, sangre y muerte, a tal punto de que varios “azules” “ya no lo eran del todo, pues algunos estaban también rojos de sangre” (EMAA: 44). Rosendo Maqui fue testigo presencial del feroz enfrentamiento entre los partidarios de Cáceres e Iglesias: “[...] lo vio todo desde un lugar próximo al que ocupaba en ese momento, pues cuando los colorados surgieron a lo lejos, se dijo: “¿Yo qué pito toco en esta danza?” y trepó la cuesta hasta llegar a unas matas, entre las que se ocultó para observar” (EMAA: 44).

El estilo irónico que predomina en la narración se mantiene en el comentario que realiza el comandante Portal sobre las “cualidades” y “virtudes” de los soldados fallecidos y en la referencia a la forma en que murieron: “Ese cholito retaco era una fiera. Entró a la montonera con un rejón y en la pelea ganó un rifle”, “Este largo era aficionado a las chinas”, “Siento mucho la muerte de aquél apellidado Rosas, porque hacía chistes muy buenos”. Así comentaba sus habilidades. Al ver los cadáveres de los azules, decía: “¡Qué tipo tan recio, bueno para soldado!”. O si no: “Ese es un rico tiro: en media frente. ¿Cuál de mis hombres lo haría para premiarlo?” (EMAA: 45).

Resulta curiosa la escena en la que el comandante Portal, “implacable con los enemigos”, en lugar de ordenar fusilar a los prisioneros y heridos de los “azules”, que era el pedido de las madres de los comuneros muertos en el enfrentamiento, dispusiera que los heridos fueran llevados a la capilla local para que fuesen curados. Siempre con una intención carnavalizante, el discurso del narrador refiere el proceder del comandante desde el lado del humor, pues ordena que los muertos de los dos bandos sean enterrados juntos: “Al fin y al cabo son peruanos y conviene que se abracen alguna vez, aunque sea muertos” (EMAA: 45).

Sin perder el tono festivo con que relata los episodios, la voz autorial refiere que “la fraternidad no alcanzaba únicamente a los peruanos muertos sino también a los heridos” (*EMAA*: 46). En ese mismo contexto, destacan la presentación risueña de San Isidro Labrador y la insistencia que hacen los heridos de querer tener en la capilla la imagen de San Jorge, “flor y nata de los guerreros”, quien había vencido al dragón. En la perspectiva de la voz autorial, los militares desencadenaron trágicos sucesos en su paso por la comunidad. Tal vez la demencia de Micaela, quien perdió a sus hijos en las luchas de los bandos, sea el caso más penoso de aquellos días en que otra “peste” asoló a Rumi.

4.9.2. La ley y la expropiación de las tierras

La voz de la memoria aflora en los discursos de varios de los personajes de *EMAA*. Frecuentemente, en el curso de la novela, la actualización de la memoria alude a hechos que fueron de trágico significado para la comunidad y que se asocian con el sufrimiento, la explotación, el abuso y la injusticia sufridos por los comuneros en diversos momentos de la historia de Rumi.

Uno de los personajes cuya evocación refiere una parte del drama de la comunidad es el viejo Chauqui. De acuerdo con el narrador, las palabras de este personaje refieren una experiencia conservada por la memoria de la comunidad: “El anciano Chauqui contó un día algo que también le contaron” (*EMAA*: 34). Es importante destacar esta vinculación entre la tradición oral y la memoria, porque podemos conocer la visión que tienen los comuneros sobre los hechos que forman parte de su pasado y que se hace necesario contar para no olvidar.

Desde la perspectiva del relato testimonial, la novela hace resaltar la voz del otro con relación al surgimiento de la propiedad de la tierra. Dicho recuerdo aflora en los siguientes términos:

Antes todo era comunidad. No había haciendas por un lado y comunidades acorraladas por otro. Pero llegaron unos foráneos que anularon el régimen de comunidad y comenzaron a partir la tierra en pedazos y a apropiarse de esos pedazos. Los indios tenían que trabajar para los nuevos dueños. Entonces los pobres –porque así comenzó a haber pobres en este mundo– preguntaban: “¿Qué de malo había en la comunidad?”. Nadie les contestaba o por toda respuesta les obligaban a trabajar hasta reventarlos (EMAA: 34-35).

Hay un simbolismo en las palabras del viejo Chauqui, porque, en los pueblos del interior del Perú, el anciano representa el saber atesorado de la experiencia y la tradición, encarna el sentimiento de la colectividad. En el contexto del mundo andino, el anciano es el encargado de conservar los hechos del pasado y de rememorarlos cada vez que es necesario volver sobre los sucesos que han formado parte de la historia de la colectividad india con el fin de tenerlos en cuenta en el presente histórico de la comunidad. Localizando en un tiempo remoto un inicial estado de bienestar y felicidad en Rumi, pues “[a]ntes todo era comunidad”¹⁷⁷, el viejo Chauqui nos va narrando cómo se produce el surgimiento de las haciendas: las tierras se fueron parcelando y las

¹⁷⁷ Conviene acotar que el mismo año en que se publicó *EMAA* también aparece *Yawar fiesta* de José María Arguedas. En el capítulo II de la novela de Arguedas, titulado “El despojo”, se hace referencia a la propiedad inmemorial de las tierras de los comuneros y que les serían arrebatadas por los mistis con ayuda de las autoridades civiles, judiciales y policiales: “En otros tiempos, todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron de los comuneros. Entonces no había mucho ganado en Lucanas; los mistis no ambicionaban tanto los echaderos. La puna grande era para todos. No había potreros con cercos de piedra, ni de alambre. La puna grande no tenía dueño. Los indios vivían libremente en cualquier parte: en las cuevas de los rocales, en las chozas que hacían en las hondonadas, al pie de los cerros, cerca de los manantiales” (1987 [1941]: [18]). Por otro lado, esta relación intertextual constituye un tópico de la literatura indigenista y de sus desarrollos posteriores. A este respecto, Escajadillo, por ejemplo, sostiene que la novelística de Manuel Scorza estaría vinculada con la temática de la defensa de la tierra y, en particular, con la tercera novela de Alegría. En su artículo “Scorza antes de su última batalla”, el estudioso del indigenismo establece la relación de las novelas de Scorza con la tradición “contestataria” de la novela indigenista: “El ‘muro de olas negras’ que representa la continua expoliación de tierras a comunidades campesinas constituye una situación constante a lo largo del ciclo. Notemos que este asunto conforma el tejido narrativo principal de libros clásicos del indigenismo, como *El mundo es ancho y ajeno*, por ejemplo. Esta lucha permanente, que termina cíclicamente con una masacre de comuneros, es la preocupación principal del ciclo narrativo de Scorza. Repárese en que una y otra vez el pueblo comunero desfallece ante los abusos de los gamonales y autoridades; pero siempre habrá un líder que, solo o ayudado por otros valientes, sabrá lograr que los comuneros recuperen su ‘rabia’ y emprendan una y otra vez el camino de la rebelión armada” (1978: 186).

comunidades, de ese modo, empezaron a desaparecer. En la glosa, se contraponen la hacienda a la comunidad, ya que la violenta apropiación de las tierras, con la consiguiente explotación y pobreza de los comuneros, caracteriza al dominio terrateniente y a su expansión.

La ficción alegriana está conectada con el referente externo de la novela. En ese sentido, la memoria de los campesinos del norte del Perú mantiene vivo el recuerdo del tiempo en que las tierras pertenecieron a las comunidades, tal como lo ha demostrado Jacobo Alva Mendo en una investigación sobre las haciendas del valle de Chicama. Indagando acerca de su origen en esa región, un hombre le contó que “antes todo era comunidad” (Cit. de Espino, 2010b: 131).

En el relato testimonial del viejo Chauqui, la aplicación convenida de la ley trajo nefastas consecuencias para las tierras locales:

Los pocos indios cuya tierra no había sido arrebatada aún, acordaron continuar con su régimen de comunidad, porque el trabajo no debe ser para que nadie muera ni padezca sino para dar el bienestar y, por lo tanto, el de la suya. El viejo Chauqui había dicho además: “Cada día, pa pena del indio, hay menos comunidades. Yo he visto desaparecer a muchas arrebatadas por los gamonales. Se justifican con la ley y el derecho. ¡La Ley! ¡el derecho! ¿Qué sabemos de eso? Cuando un hacendado habla de derecho es que algo está torcido y si existe ley, es sólo la que sirve pa fregarnos. Ojalá que a ninguno de los hacendados que hay por los linderos de Rumi se le ocurra sacar la ley. Comuneros, témanle más que a la peste” (EMAA: 35).

Mediante el discurso del narrador y de las propias palabras del personaje, el recuerdo del anciano Chauqui denuncia los atropellos sufridos por los indios en diversos momentos de la historia del Perú. Con la potestad de asumir la historia local y dotada de autoridad moral, la voz del viejo Chauqui se erige ejemplarmente como el reclamo del otro ante el poder que lo excluye. De este modo, el sujeto marginal desde una posición periférica alza su voz e inserta su protesta en el discurso de la historia, con lo que activa la conciencia crítica frente al orden impuesto por los sectores hegemónicos del país. En la cita, desde la mirada crítica e irónica del anciano comunero de Rumi, se presentan

varios aspectos que subrayan el carácter sesgado que tiene la ley en el imaginario de los indios y que es necesario tener en cuenta como una experiencia nefasta para la comunidad.

Sin mayor esperanza respecto de la norma jurídica, para el viejo Chauqui, la función de ley se halla en contra de las expectativas de los campesinos: solo le sirve al hacendado, tiene una naturaleza oscura, es injusta, es peor que la peste. La última imagen resulta bastante ilustrativa por su connotación y, sobre todo, por tener un carácter anunciatorio de la forma como se mostrará la ley para los campesinos más adelante en el desarrollo de la novela¹⁷⁸. La referencia al poder nefasto de la ley en el primer capítulo de *EMAA*, actúa, en tal sentido, como un signo premonitorio de lo que sucederá con el destino de las tierras de la comunidad local.

Las palabras del comunero de Rumi resonaban en el recuerdo de Rumi y hacían amar aún más las tierras comunales:

Chauqui era ya tierra y apenas recuerdo, pero sus dichos vivían en el tiempo. Si Rumi resistía y la ley le había propinado solamente unos cuantos ramalazos, otras comunidades vecinas desaparecieron. Cuando los comuneros caminaban por las alturas, los mayores solían confiar a los menores: “Ahí, por esas laderas –señalaban un punto en la fragosa inmensidad de los Andes–, estuvo la comunidad tal y ahora es la hacienda cual”. Entonces blasfemaban un poco y amaban celosamente su tierra (*EMAA*: 35).

Es importante destacar la pervivencia de la memoria colectiva en la voz del personaje, lo que se destaca en el comentario final del autor. A pesar de que el anciano ya había fallecido, su mensaje aleccionador y sus sabias advertencias se mantenían en pie, porque la memoria se caracteriza por su perennidad, por su existencia a través del tiempo, por

¹⁷⁸ Tanto Escajadillo (2007) como Iván Rodríguez Chávez (2003) han estudiado el tópico de la ley en *EMAA*. Rodríguez Chávez describe el carácter que presenta el Derecho en la sociedad representada en *EMAA* en los siguientes términos: “Entre los instrumentos de ofensiva que utiliza la sociedad feudal peruana, se encuentra precisamente el Derecho, palpable en un ordenamiento legal auspiciador del abuso; discriminador, injusto, unilateral, que facilita la usurpación con la apariencia legal de un juicio; que esclaviza y extermina inmisericorde; que destruye y corroe a lo largo de sus tres diferenciados ambientes geográficos” (2003: 135-136).

su capacidad de ser invocada y reactualizada por las voces acalladas por el sistema imperante. El mismo narrador lo confirma: “Chauqui era ya tierra y apenas recuerdo, pero sus dichos vivían en el tiempo”. En tal sentido, la memoria no puede desaparecer, pues siempre va a permanecer presente en el imaginario de la colectividad india. Para los comuneros, el derecho a la propiedad de la tierra les asiste como una condición derivada del imperio del derecho natural y de las leyes no escritas, que existieron en el mundo andino antes de la imposición del derecho escrito y de la ley positiva.

La misma impresión del viejo Chauqui sobre la ley también se puede apreciar en el pensamiento de Rosendo Maqui. La sombra de la ley genera el desconcierto en el alcalde de Rumi, quien reflexiona sobre su significado real en el mundo andino: “Rosendo Maqui no lograba explicarse claramente la ley. Se le antojaba una maniobra oscura y culpable” (*EMAA*: 35). La reflexión del alcalde de Rumi permite observar el carácter “torcido” de la ley, que siempre puede ser objeto de una “maniobra” y perjudicar al indio. Los tributos que debían pagar los indios sin explicación alguna revelan esa imagen negativa de la ley:

Un día, sin saberse por qué ni cómo, había salido la ley de contribución indígena, según la cual los indios, por el mero hecho de ser indios, tenían que pagar una suma anual. Ya la había suprimido un tal Castilla, junto con la esclavitud de unos pobres hombres de piel negra a quienes nadie de Rumi había visto, pero la sacaron otra vez de la guerra. Los comuneros y colonos decían: “¿Qué culpa tiene uno de ser indio? ¿Acaso no es hombre?” Bien mirado, era un impuesto al hombre. En Rumi, el indio Pillco juraba como un condenado: “¡Carajo, habrá que teñirse de blanco!” Pero no hubo caso y todos tuvieron que pagar (*EMAA*: 35).

La ley de contribución indígena tuvo un carácter racista y discriminatorio, ya que estableció obligaciones únicamente a los indios. A esa ley se sumaron otras disposiciones legales en perjuicio de la raza indígena. Las palabras de Rosendo Maqui hacen un balance de la legislación atentatoria a los indios que se aplicó en distintos momentos de la historia republicana:

Pero no habían faltado leyes. Saben muchos los gobiernos. Ahí estaban los impuestos a la sal, a la coca, a los fósforos, a la chicha, a la chancaca, que no significaban nada para los ricos y sí mucho para los pobres. Ahí estaban los estancos. La ley de servicio militar no se aplicaba por parejo. Un batallón en marcha era un batallón de indios en marcha. De cuando en cuando, a la cabeza de las columnas, en el caballo de oficial y luciendo la relampagueante figura, pasaban algunos hombres de la clase de los patrones. A esos les pagaban. Así era la ley. Rosendo Maqui despreciaba la ley. ¿Cuál era la que favorecía al indio? La de instrucción primaria no se cumplía. ¿Dónde estaba la escuela de la comunidad? (EMAA: 36).

El alcalde de Rumi denuncia las sucesivas leyes que los gobiernos de turno promulgaron con el único propósito de minar a los indios, así como su aplicación convenida al no aplicarse a todos por igual. Las palabras de Rosendo Maqui, a través de la voz del narrador omnisciente, denotan la percepción que tienen los indios de la norma jurídica y el significado real que esta adquiere en la memoria andina. En el plano de la ficción como en el plano de la historia republicana, que es el marco de referencia al que alude la novela, ninguna ley favorece al indio; de allí, “el desprecio por la ley”. La ley denota, en el imaginario andino, discriminación, desigualdad, injusticia, corrupción, negligencia.

Un total descreimiento frente al derecho y un marcado rechazo a la ley laten desde el comienzo de la novela; esta ausencia de credibilidad en el derecho alcanzará una consiguiente desacreditación de la norma jurídica y la pérdida absoluta de confianza en el juez y en la justicia en el *E MAA*. Desde el punto de vista de los campos de referencia, a través de los cuales la ficción proyecta el referente externo de la realidad histórica, la novela realiza una evaluación crítica de las normas que estaban vigentes en las primeras décadas del siglo XX como, por ejemplo, la ley de conscripción vial¹⁷⁹, la ley que establecía el pago de tributos por parte de los indios, las normas que disponían

¹⁷⁹ Sobre la ley de conscripción vial, Castro Pozo subraya el carácter anacrónico e injusto de la norma, ya que buscaba discriminar al indio y denotaba una marcada desigualdad social: “Los principios sobre que debe basarse una buena ley de tributación personal no pueden ser otros que los de la moral y la justicia, íntimamente relacionadas con la condición económico-social de cada individuo tributante. La ley de “Conscripción Vial” ha pasado éstos por alto, se ha olvidado del medio en que iba a ponerse en vigor y que, tal como hasta ahora van las cosas, solo está sirviendo de grillete al indígena” (1979 [1924]: 32).

la leva de los indios, etc. En la perspectiva de la novela, la ley se asocia con el poder económico, con la influencia política y con un funcionamiento injusto de las instituciones del Estado oficial.

Un reclamo de justicia late en las palabras del viejo Chauqui y de Rosendo Maqui. Al respecto, Alva Mendo (2010) sostiene que, en la narrativa de Alegría, hay “voces emblemáticas” que expresan la memoria de nuestro país, lo que permite apreciar el vínculo entre *EMAA* y el conocido cuento Calixto Garmendia. Este cuento es “uno de los cuentos más contundentes sobre la memoria de un pueblo que clama justicia” y “se inscribe en la larga tradición de justicia en la vida rural de los andes” (2010: 245).

Para Alva Mendo (2010: 246-247), los personajes de la narrativa alegriana y los episodios que protagonizan guardan estrecha relación con las acciones de lucha y de resistencia que se desarrollaron contra el poder opresor durante el periodo colonial y la época republicana. Estas acciones se enfrentaron a la imposición de un nuevo orden por los españoles, la injusticia hispánica, el abuso, la falta de distribución de la riqueza, el trato desigual dado a los indios, la ausencia de una voluntad política, la explotación de las comunidades del país y el poder social y económico. Así, las representaciones de la muerte de Atahualpa, la resistencia de Cahuide y los incas de Vilcabamba, la rebelión de Juan Santos Atahualpa, los requerimientos de Guamán Poma de Ayala, la rebelión de Túpac Amaru II, la lucha de Andrés Avelino Cáceres, la revolución de Pedro Pablo Atusparia, la rebelión de Rumi Maqui y las acciones de Luis Pardo constituyen momentos decisivos en la formación de la memoria nacional que interpela al país y exige justicia.

4.9.3. La revolución indígena de Atusparia

En *EMAA*, algunos pasajes rememoran la hazaña del líder campesino Pedro Pablo Atusparia, quien encabezó una insurrección indígena en la sierra de Áncash el año

de 1885. El capítulo VI titulado “El ausente”, que trata sobre el periplo que realiza Benito Castro por diversos lugares de la costa, aborda esta rebelión popular; este hecho nos permite conocer la forma como se difunde e instala la historia oral en la memoria andina y la función que cumple dentro de la comunidad indígena. Los indios, reunidos en un galpón, esperan con expectativa el momento oportuno para contar historias. Una de las historias que se relatan, y a la que accedemos a través del discurso del narrador extradiegético, es la referente a la gesta de Atusparia. Como dice el narrador: “En voz baja, en medio de la apretados círculos, los más viejos contaban de la revolución de Atusparia” (*EMAA*: 175).

La fuente que sirve de base a la narración de Alegría es el texto *El Amauta Atusparia* (1929) de Ernesto Reyna, que es una crónica sobre el levantamiento del célebre líder campesino basada en una investigación periodística y entrevistas. Alegría, como escritor letrado y hombre comprometido con las ideas de justicia social de su tiempo, exalta en *EMAA* la figura de Atusparia como un símbolo de la lucha contra la opresión y de la verdadera reivindicación de la raza indígena.

El episodio es contado por el narrador extradiegético asumiendo la perspectiva de los personajes, como si se tratara de una narración que cuentan los propios indios. El narrador omnisciente expresa la voz de los indios, en particular de los ancianos, quienes están encargados de conservar la memoria colectiva y los hechos del pasado, y se adhiere al sentimiento de los personajes. En la novela, Alegría recrea la narración oral que transmite la gesta de Atusparia en el imaginario colectivo de los pueblos de Áncash y sigue la narración de Reyna sobre el desarrollo de este hecho histórico. El narrador precisa los pormenores del levantamiento de Atusparia, la participación de los principales jefes, la brutal represión de las fuerzas oficiales y el trágico fin del líder de la insurrección popular. Contrastando la narración de Alegría con el contenido del texto

de Reyna, se puede apreciar que el novelista realiza una síntesis de los acontecimientos más importantes explicados en la crónica periodística de Reyna con el fin de brindar el testimonio de los comuneros que reclaman justicia¹⁸⁰.

El narrador nos la evocación de este hecho histórico:

He allí que corre el año 1885. He allí que los indios gimen bajo el yugo. Han de pagar un impuesto personal de dos soles semestrales, han de realizar gratuitamente los “trabajos de la república” construyendo caminos, cuarteles, cementerios, iglesias, edificios públicos. He allí que los gamonales arrasan las comunidades o ayllus. Han de trabajar gratis para que siquiera los dejen vivir. Han de sufrir callados. No, amitos, alguna vez... Reclamaron presentando un memorial al prefecto de Huaraz. Pedro Pablo Atusparia, alcalde de Marián y del barrio huaracino de la Restauración, que encabezaba a los reclamadores, fue encarcelado, flagelado y vejado. Catorce alcaldes se presentaron a protestar del abuso. También fueron encarcelados, flagelados y vejados. No amitos, alguna vez.... (EMAA: 175).

En *EMAA*, Alegría destaca la memoria colectiva de los comuneros, ya que para ellos conseguir la justicia social es el origen del levantamiento, por lo que este adquiere un importante significado histórico. Por otro lado, los comuneros conservan el recuerdo de determinados episodios del levantamiento, la condición de Atusparia como héroe popular, la muerte del líder y la supuesta pérdida de confianza de los campesinos en él.

Es importante observar la función de la mimesis verbal andina en relación con la evocación de la gesta de Atusparia, porque, desde la ficción, la novela de Alegría sitúa en un primer plano tal acontecimiento histórico y hace resaltar el valor heroico de la insurrección popular. En una perspectiva mayor, la mimesis verbal andina actúa como

¹⁸⁰ Alegría selecciona algunos episodios de los acontecimientos relatados por Reyna. En la crónica, se relata las causas del levantamiento, la presentación del memorial, la prisión del líder indígena y su tortura, el inicio del levantamiento, la toma de los principales pueblos de Áncash, la propagación de la revolución, la elección de Atusparia como prefecto de Huaraz, la brutal represión de las fuerzas del orden, el fin de la insurrección, la muerte de los principales líderes, la condenación del líder acusado de traición, su muerte por envenenamiento y el sentimiento común en el sentido de que Atusparia debe ser reivindicado por buscar la verdadera justicia para los indios. Además, Alegría sigue la caracterización de los principales personajes de la revolución, menciona sus apelativos y describe su conducta desafiante y acción heroica. Asimismo, el novelista reproduce en forma casi textual algunas expresiones del texto de Reyna. Comparando las informaciones que ofrece el texto de Reyna con la versión resumida que brinda Alegría, se puede observar que el novelista ofrece una mayor oralización de la narración que, desde nuestro punto de vista, trata de reproducir la percepción de dicha revolución por parte de los comuneros.

un discurso que cuestiona e interpela a la nación peruana por la forma como históricamente han sido acalladas las protestas sociales en el país. En el universo de la ficción, se instaura la función social y referencial de la literatura testimonial, lo que afirma la perspectiva del sujeto marginal frente al discurso impuesto por la historia oficial, a la vez que resalta la lucha de los sectores excluidos de la sociedad frente a la violencia, la prepotencia y la injusticia.

En la glosa que hemos transcrito, la voz autorial menciona los antecedentes de la revolución, lo que tiene por finalidad exponer las razones que justifican la conocida insurrección indígena. El tributo que pagan los indios es un abuso, al igual que los trabajos a que son sometidos en nombre del Estado; a ello se suman la expoliación de las tierras de las comunidades y la explotación de los comuneros por los terratenientes. La flagelación y el martirio a que son sometidos Atusparia y los principales líderes indígenas revelan la violencia ejercida por el centro del poder contra los movimientos populares.

En la cita, el registro oral se distingue en el empleo de la deixis temporal “He allí”, que, al usarse en forma reiterada, sitúa los hechos en un orden de progresión narrativa. Además, la expresión aclarativa “No amitos, alguna vez”, que, igualmente, se repite en el hilo de la narración, inserta el punto de vista del narrador con el fin de establecer un contraste entre un inicial estado de sometimiento y un siguiente momento de protesta. Dicha expresión, por otro lado, enfatiza la respuesta de los indios frente al abuso y la explotación. También predominan formas anafóricas con el verbo “haber” que denotan un sentido obligatorio y encabezan periodos oracionales sucesivos: “Han de pagar...”, “Han de trabajar...”, “Han de sufrir...”, cuyo empleo busca llamar la atención sobre la condición de opresión en que se encontraban los indios de los pueblos de Áncash cuando se produjo el levantamiento de Atusparia.

Los indios premunidos de sus armas inician la insurrección frente al abuso y la explotación:

Fingieron ceder. Y el primero de marzo bajó la indiada hacia Huaraz, portando los haces de la paja que se necesitaba para un techo que era “trabajo de la república”. En determinado momento, sacaron de entre haces los machetes y los rejonos que ocultaban y se entabló la lucha... (EMAA: 176).

En el desarrollo de la acción, entre los hechos de significado heroico para los sublevantes, se encuentran la defensa de la fortaleza de Pumacayán a cargo del indio Pedro Granados y el sitio de Huaraz:

Las primeras oleadas de indios son rechazados. Alentado por su éxito ataca Pumacayán, fortaleza incaica de empinadas galerías. Tiene hermosas paredes de piedra adornadas con altorrelieves que presentan coitos de pumas, y el prefecto de Huaraz la estaba haciendo destruir para aprovechar la piedra en la construcción del cementerio y algunas casas particulares. Pumacayán es defendida por el indio Pedro Granados y un puñado de bravos. Sólo Granados, armado de una honda de cuero con la que tira piedras del tamaño de la cabeza de un hombre, derriba a setenta jinetes. El escuadrón se retira y Huaraz es sitiada. Al día siguiente cae. Los indios beben la sangre de los soldados valientes para acrecentar el propio valor. Quieren terminar con todos los ricos y sus familiares que se han encerrado en sus casas. Atusparia, jefe de la revolución, se opone: “No quiero crímenes: quiero justicia” (EMAA: 176).

Pese al dominio de los insurrectos, el pedido de Atusparia es exigir justicia y no caer en el vandalismo. Las palabras de narrador nos informan de la propagación de la revolución, la que se logra con la acción valiente de los principales líderes indígenas:

La revolución se propaga. Los indios se arrastran en cuatro pies, cubiertos con pieles de carnero, para atacar por sorpresa Yungay. Se subleva todo el Callejón de Huaylas. Caen todos los pueblos. En algunos, los ricos forman “guardias urbanas” y se defienden bravamente. Surgen otros grandes jefes indios. Ahí está Pedro Cochachín, minero a quien decían Uchcu Pedro, pues *uchcu* quiere decir socavón, mina, terrible chancador de huesos en pugna siempre con el piadoso Atusparia. Ahí está José Orobio, el Cóndor Blanco, llamado así porque tenía blanca, aunque lampiña la piel. Ahí está Ángel Bailón, cuñado de Atusparia, al mando de las estancias que generaron el movimiento. Y Pedro Nolasco León, descendiente de los caciques de Sipsa. Y tantos. Surgen al mando de sus fuerzas, grandes y duros, valientes y fieros como pumas, moderados en su cólera por el magnánimo Atusparia que exige respetar a todas las mujeres y los niños y a los adversarios rendidos (EMAA: 176).

En el discurso del narrador extradiegético, resulta llamativa la enumeración yuxtapuesta encabezada por la forma reiterativa “Ahí está”, mecanismo que se asocia con la narración acumulativa, que es propia del discurso oral. Es una deixis de localización espacial que tiene por finalidad enfatizar la participación de los personajes que intervienen en la sublevación y situar ante los oyentes los hechos de una manera más directa y objetiva. Otro elemento constante en el relato es la reiteración del nexo copulativo “y”, que tiene por función encadenar en una serie continuativa los enunciados que integran el relato del narrador heterodiegético de la novela. Este recurso nos lleva a sostener que la prosa del relato tiene un carácter oralizante, ya que la utilización de este nexo conjuntivo con dicho valor distingue al discurso hablado, que, por su propia naturaleza, tiende hacia la unión aditiva. Podemos citar los siguientes ejemplos de los extractos que hemos citado: “Y el primero de marzo bajó la indiada hacia Huaraz [...]”, “En determinado momento, sacaron de entre haces los machetes y los rejonos que ocultaban y se entabló la lucha...”, “El escuadrón se retira y Huaraz es sitiada”, “Y Pedro Nolasco León [...]. Y tantos. Surgen al mando de sus fuerzas, grandes y duros, valientes y fieros”. En general, la “y” que encabeza una oración supone una continuidad fática de parte del discurso de quien habla, tal como sucede en el primer ejemplo que hemos citado, lo que, a su vez, subraya el rasgo oralizante de la prosa de este relato.

El relato se caracteriza, en otro aspecto, por la presencia de elementos de carácter formulario referentes al complejo de cualidades y características personales que singularizan a los jefes indios, protagonistas de la rebelión popular del Callejón de Huaylas. Expresadas estas características bajo la forma de frases calificativas unidas al nombre de los personajes, el complejo nominal actúa como una denominación frasal que ponen de relieve el cargo, el oficio laboral o el espíritu de valentía. Así, Pedro Pablo

Atusparia es el “alcalde de Marián y del barrio huaracino de la Restauración”, también es llamado “jefe de la revolución”; Pedro Cochachín es presentado mediante una frase nominal seguida de una explicación aclarativa que precisa aún más su condición de férreo luchador social: “minero a quien decían Uchcu Pedro, pues *uchcu* quiere decir socavón, mina, terrible chancador de huesos en pugna siempre con el piadoso Atusparia”; José Orobio es “el Cóndor Blanco, llamado así porque tenía blanca, aunque lampiña la piel”; Ángel Bailón es el “cuñado de Atusparia, al mando de las estancias que generaron el movimiento”; Pedro Nolasco León es el “descendiente de los caciques de Sipsa”.

Los líderes indígenas mantienen un espíritu de combate que no cede ante la flagelación ni el fusilamiento que lleva a cabo el ejército; por el contrario, responden con valentía y desafío:

Los indios tienen pocos fusiles, cuarenta cajones de dinamita y ocho barriles de pólvora que ha sacado el Uchcu de las minas. Él defiende los pasos importantes de la Cordillera Negra. Es el más fuerte. Los demás han de luchar con rejonos y machetes. Se mandaron emisarios a los departamentos de La Libertad y Huánuco, pidiendo ayuda, pidiendo revolución. Pero ya están ahí los batallones del gobierno con buenos fusiles y cañones. Mueren indios como hormigas. Para economizar municiones, fusilan a los indios prisioneros en filas de a seis. Caen los jefes y son también fusilados. José Orobio, mientras es flagelado y luego es baleado con saña, pide irónicamente: “yapa, tata, yapa”. El terrible Uchcu Pedro desprecia a los vencedores mostrando el trasero al pelotón de fusilamiento (EMAA: 176).

Desde la intencionalidad del relato, se presenta a los líderes de esta gesta como personajes que alcanzan una notable dimensión épica que los enaltece y los convierte en auténticos referentes de una memoria que exige justicia. Esta especial condición exalta el significado de su lucha contra la explotación, engrandece su lección ejemplar y proyecta a los líderes como verdaderos paradigmas en la historia nacional.

La muerte del líder de la revolución es una muerte digna y ejemplar, trasmite un mensaje de arrojo y valentía a los indios y eleva incólume la imagen de Atusparia frente a cualquier sospecha de traición:

Atusparia, herido en una pierna en el combate de Huaraz, cae y sobre él caen los cadáveres de sus guardias. Con sus cuerpos muertos lo defienden. De allí es recogido por un blanco capaz de gratitud que lo esconde en su casa. Tiempo después, un consejo lo condena a muerte por traidor y le hace beber chicha emponzoñada con yerbas. Él bebe la chicha con serenidad, ofrendando hacia los cuatro puntos del horizonte y llamando al tiempo como juez. Y muere. Y el tiempo, juez irrecusable, dice que no fue un traidor sino un hombre valiente y generoso (*EMAA*: 177).

El narrador pone de relieve la heroicidad de Atusparia y el significado que adquiere para la posteridad. El relato sigue los pormenores que antecedieron a la muerte del líder indígena y concuerda con la información histórica que refiere el desarrollo del movimiento. Las circunstancias en que es acusado y condenado, su muerte por envenenamiento y la trascendencia de su mensaje en el imaginario popular perennizan su acción justa y ejemplar. En el registro verbal, la evocación de los episodios de la sublevación de Atusparia se va actualizando conforme aflora cada fragmento del recuerdo colectivo en una linealidad temporal que tiene como forma verbal predominante el tiempo presente. En el núcleo central de los episodios relatados, la función de este tiempo verbal es retrotraer del pasado los hechos históricos con el fin de situarlos en la perspectiva de la enunciación y exponerlos objetivamente ante los escuchas, atentos a la narración.

En proyección, el relato avizora la posibilidad de que cambie la situación de explotación y sometimiento en que se encontraban los indios:

Así hablaban los indios, fatigados por la dura labor del día y de los días, en las noches del galpón. Ellos recordaban más las victorias que las derrotas. Y la noche se llenaba de emociones alegres y trágicas, de héroes casi legendarios, de luchadores astutos y tremendos. Estaban invictos y cualquier día la revolución iba a comenzar... (*EMAA*: 177).

Es importante resaltar el sentido de las palabras del narrador, ya que subraya la función moral que adquiere el relato. La narración apela a una futura condición prospectiva en que mejore la situación de los indios. Como lo dice el narrador, los indios “recordaban más las victorias que las derrotas”, evocaciones en las que destacaban personajes arrojados, valientes e invencibles. Los indios sabían bien que “cualquier día la revolución iba a comenzar” con la esperanza de alcanzar nuevas condiciones sociales y económicas. De este modo, la memoria popular dota de una intemporalidad la gesta de los personajes locales y los perenniza en el imaginario social. En dicho propósito, las personas encargadas de conservar la tradición oral, son la voz anónima que reactualiza en cada evocación el sentido social y ejemplar de los héroes no reconocidos por la oficialidad. Situándose en la perspectiva de la otra historia, las acciones de Atusparia perviven en la memoria andina.

El recuerdo de los episodios de la revolución de Atusparia se ha mantenido vivo en la memoria colectiva de las comunidades de Áncash, aunque con algunas imágenes “borrosas” de lo que realmente sucedió y hasta cierto punto contradictorias, tal como lo demuestra un estudio de William Stein (2013) sobre la historia oral referida al levantamiento de Atusparia. Entre los testimonios de los campesinos que recoge Stein, algunos refieren diversos hechos de la insurrección que guardan similitud con los sucesos relatados en la novela de Alegría:

“La gente se levantó por el motivo que lo apresaron a sus jefes como el alcalde era pedáneo”.

“Atusparia se levantó en sublevación por muchos abusos de las autoridades y luchó por la liberación de la raza indígena, por no ser explotados por los terratenientes y mucha exigencia en los trabajos de carretera como [la] Ley Vial”.

“Para ese tiempo había subido el precio de la sal, del azúcar y de otros alimentos. Además también subió el precio del pago de la contribución personal. Por eso se levantaron”.

“Atusparia tenía un temperamento bien formado a pesar de que no sabía leer ni escribir”.

“En la revolución participó casi toda clase de gente, o sea mejor dicho todo Áncash” (2013: 193-195).

Considerada por Stein (1988: 15) como un “movimiento popular” por el “masivo carácter rural de los insurgentes”, la rebelión de Atusparia tiene su origen en la injusticia histórica cometida contra los indios desde la época de la colonia española. Al respecto, Félix Álvarez Brun explica:

El pretexto de este hecho sangriento fue el pago de una contribución personal que el gobierno de Iglesias decretara a raíz de la pobreza fiscal producida por la reciente guerra con Chile. La causa verdadera fue, sin embargo, la constante explotación y maltrato a los indígenas desde los lejanos tiempos de la Colonia, más la reciente pesadilla que significó para ellos el pago de cupos a la fuerza chilena. A todo eso venía a unirse el llamado “trabajo de la República”, obligatorio y hasta forzado para los indios por las medidas abusivas de las autoridades; “el presente” o contribución en productos naturales –leña, huevos, cuyes, gallinas, etc.– que los indios desde tiempo inveterado venían haciendo a esas mismas autoridades, más por miedo a alguna represalia que como voluntario homenaje, las expropiaciones fraudulentas de las tierras de las comunidades, realizadas por los gamonales en complicidad con las autoridades políticas y judiciales; el uso y abuso de la fuerza y del dinero para toda clase de contubernios entre aquéllos y los últimos con el objeto de exprimir al indígena en provecho de unos cuantos, y, en fin, tantas otras injusticias y arbitrariedades que era cosa de nunca acabar (1970: 199-200).

En una línea de lectura que relaciona la gesta de Atusparia con el mesianismo andino, se puede asumir la insurrección indígena como un movimiento que busca el reordenamiento del mundo desde una visión andina y desde la cual se instaure un nuevo tiempo histórico de justicia para los indios en los pueblos oprimidos del país¹⁸¹. Marcos Yauri (2005) explica que, en los años del levantamiento de Atusparia, existía en el imaginario de los pueblos de Áncash la idea de la reencarnación del Inca que surgió

¹⁸¹ Como se ha podido observar anteriormente, en la narración testimonial del anciano Chauqui, comunero de Rumi, se mantiene vivo el recuerdo de un periodo de bienestar en el mundo andino que era anterior a la llegada de los españoles.

debido al caos político y social imperante en el país durante la época de la guerra con Chile¹⁸².

4.9.4. El bandolerismo y la violencia social

El bandolero es un personaje que recorre las novelas de Alegría y su historia se relaciona con el estallido de un periodo de violencia que se desarrolla a fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX en la sierra del norte del Perú. Con algunas diferencias en cuanto a su origen y a su accionar, el bandolero realiza acciones que desafían la ley y el orden. En *LSO*, el personaje el Riero, apodado “el corrido”, tal como lo hemos podido apreciar en su oportunidad, se encuentra perseguido por los gendarmes por haber dado muerte a un hacendado, quien casi lo atropella con su caballo. No es propiamente un bandolero, pero el crimen que cometió, su condición de perseguido y el castigo que pende sobre él esbozan algunos elementos que se acentuarán en los personajes propiamente bandoleros de *LPH* y *EMAA*, conjuntamente con otros rasgos.

Los hermanos Julián y Blas Celedonio, llamados en plural los Celedonios, son personajes de *LPH*; se dedican a robar ganado, siembran el terror y son buscados por la policía; la muerte de ambos se produce mediante una trampa luego de un impresionante asedio de los gendarmes, episodio que se relata en el conocido capítulo “Las papayas”. Julián Celedonio se volvió ladrón y criminal a raíz del abuso de un hacendado para cuyas tierras trabajaba, recibió un fuerte foete de él y lo acuchilló. En *EMAA*, el Fiero Vásquez es un temible bandolero que representa la alternativa de la lucha contra los

¹⁸² De acuerdo con Yauri Montero, la imagen de Cáceres es asociada con la figura del Inca por representar la resistencia indígena: “El Perú estaba más fracturado y dividido que durante la colonia. La tensión constante y los conflictos empujaban a la masa campesina a la resistencia y rebelión y en este proceso pesaba la imagen del héroe de La Breña. En el inconsciente colectivo, Cáceres era la reencarnación del Inca, y simbolizaba el retorno de la fuerza ordenadora del mundo, que borraría el caos. Esto equivale a que en el mundo rural y en la marginalidad mestiza, se revitalizaban el mesianismo y la utopía, porque la conducta del general permitió que, durante la guerra, en Junín, Ayacucho, Apurímac, Huancavelica y otros lugares, las comunidades reivindicaran sus tierras que estaban en poder de los colaboracionistas” (2005: 37-38).

hacendados en el proceso de defensa y recuperación de las tierras de los comuneros. Al igual que “el Riero” y Julián Celedonio, el Fiero Vásquez también se desgració por cometer un crimen que no era producto de su intención sino, más bien, una respuesta ante un acto de agresión.

En un temprano libro titulado *Los caballeros del delito*, Enrique López Albújar (1936) estudia el bandolerismo en varias regiones del Perú y explica los factores que confluyen en su aparición:

El bandolerismo, sea cual fuere el punto de vista de donde se contemple, es una protesta, una rebeldía, una desviación o un mero recurso de subsistencia: una protesta contra la injusticia del poderoso o la extorsión del fuerte; rebeldía contra las rudas determinaciones sociales, hostiles con el débil y contemporizadas con el fuerte, desviación de la ética individual por la acción de factores biológicos o hereditarios; recursos para satisfacer necesidades reales o ficticias, malas o buenas, creadas por la pasión o el vicio, la miseria o el hambre, pero al fin obra de una fuerza imperiosa y decisiva (1936: 40).

En esta definición del bandolerismo, se puede puntualizar su condición de ser un acto de protesta y de rebeldía, el constituir una acción que lucha contra la injusticia y que deviene en necesaria. Se puede sostener que los bandoleros que aparecen en la ficción alegriana comparten estas características.

En dos conocidos libros, *Rebeldes primitivos* (1974) y *Bandidos* (1976)¹⁸³, el historiador inglés Eric Hobsawm analiza el fenómeno del bandolerismo. Hobsawm distingue dos tipos extremos de bandoleros entre los que se abarca una diversidad de gamas: “el clásico bandolero de la venganza de sangre y “un campesino alzado contra terratenientes usureros”, a quien denomina “bandolero social” (1974: 14-15). El historiador explica que el bandolerismo social es “una protesta endémica del campesino contra la opresión y la pobreza: un grito de venganza contra el rico y los opresores, un

¹⁸³ La primera edición de *Rebeldes primitivos* se publicó en inglés con el título *Primitive rebels* en 1959; la primera edición de *Bandidos* se publicó en inglés como *Bandits* en 1969.

sueño confuso de poner algún coto a su arbitrariedades, un enderezar entuertos individuales” (1974: 16).

Hobsawm nos dice que los bandoleros sociales:

[...] son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar (1976: 13).

Estos actores tienen como radio de acción el área rural y surgen en economías agrarias tradicionales que ingresan a formar parte de la economía capitalista. En dicho contexto, los bandoleros y los campesinos desarrollan vínculos de unión; el objetivo de los bandoleros sociales es luchar contra los terratenientes y la clase política para ejercer un acto de protesta contra los abusos que cometen en perjuicio de los campesinos. En el imaginario popular, los bandoleros sociales están impulsados por lograr la justicia redistributiva de los bienes y solo matan en forma justificada por defensa propia o como un acto de venganza.

En líneas generales, este marco permite apreciar el accionar de los bandoleros en *EMAA* encabezados por el Fiero Vásquez y por Doroteo Quispe, quien lo reemplaza como jefe de la banda al ser llevado a la cárcel. Desde el punto de vista literario, explica Macedonio Villafán, el bandolerismo dio lugar a una importante tradición narrativa en la literatura peruana: “Son novelas de desobediencia a las leyes y las autoridades, en que los personajes se convierten en símbolos del dolor, la rabia y la cólera del pobre” (2010: 230)¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Además de ser protagonistas de *LPH* y *EMAA*, los bandoleros también son personajes de conocidas novelas como *No se suicidan los muertos* de Esteban Pavletich (1959), *Fusiles y machetes* de Salomón Vílchez (1960), *Froilán Alama* (1975) de Carlos Espinoza León, *Hombres de caminos* (1988), *La*

En *EMAA*, Alegría aborda el tema del bandolerismo a partir de las acciones que emprenden el Fiero Vásquez y su banda, tal como se relata en los capítulos IV, “El Fiero Vásquez”; VII, “Juicio de linderos”; VIII, “El despojo”; IX, “Tormenta”; XI, “Rosendo Maqui en la cárcel”; XII, “Valencio en Yanañahui”; XIV, “El bandolero Doroteo Quispe”, XVII; y XVIII, “La cabeza del Fiero Vásquez”. A lo largo de estos capítulos, podemos conocer el origen de la desgracia del Fiero Vásquez, el desarrollo de sus acciones, la conformación de su banda, el ingreso de algunos comuneros de Rumi al bandolerismo, la identificación del Fiero Vásquez con la lucha de los comuneros y la participación de los bandoleros en el enfrentamiento encabezado por Benito Castro contra los gendarmes.

El capítulo IV de *EMAA* nos presenta la llegada de este bandolero a la comunidad de Rumi. Vestido de negro y montando un caballo del mismo color, el Fiero Vásquez incursiona en Rumi repentinamente –como lo había hecho varias veces– y es recibido con cierta atención por parte de los comuneros. Era un bandido conocido como Fiero, porque la picadura de la viruela le había dejado marcas en el rostro; además, tenía una cicatriz “que en un lado del rostro le dejó un escopetazo” (*EMAA*: 112). De acuerdo con el testimonio que nos ofrece Alegría en una conferencia, el Fiero Vásquez “fue un bandolero que existió. A este bandolero lo conoció mi padre” (Morote, 1989: 45). Su trayectoria en la novela, explica Alegría, guarda una estrecha relación con su sinuosa vida, por lo que se puede sostener que la ficción novelesca se acerca en este punto notablemente al referente externo.

La leyenda que se había formado sobre el Fiero Vásquez informa de la simpatía y el temor que causaba entre los pobladores:

destrucción del reino (1992) y *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, *¡Viva Luis Pardo!* de Óscar Colchado (1996) y *Luis bandolero Luis* de Wálter Ventocilla (2005).

[...] el bandido despertaba la simpatía, cuando no el temor, de los hombres, y el interés y el amor de las mujeres. Muchas cholitas de los arrabales de los pueblos o de las casas perdidas entre las cresterías de la puna, suspiraban por él. Pertenecía a esa estirpe de bandoleros románticos que tenían en Luis Pardo su paradigma y en la actualidad van desapareciendo con el incremento de las carreteras y las batidas de la Guardia Civil (EMAA: 112).

Como dice la glosa, el modelo del Fiero Vásquez era el bandolero Luis Pardo, que había incursionado a inicios del siglo XX en la sierra de Áncash. La fama de Luis Pardo en la sierra se debe a la finalidad filantrópica y desprendida de su acción: “Su actitud más celebrada era la de despojar a los ricos para obsequiar a los pobres” (EMAA: 113)¹⁸⁵. Frente a él, la forma de actuar del Fiero Vásquez es, sin embargo, no tan generosa, porque “[d]espojaba habitualmente a los ricos, pero cuando tenía apuro, hacía lo mismo con los pobres” (EMAA: 113). Como personaje histórico, el Fiero Vásquez sembraba el miedo en la sierra norte del Perú y, por su filiación, pertenecía al grupo de bandoleros que entonces sacudían la región en las primeras décadas del siglo XX. Entre ellos, podríamos citar a uno de los más célebres: Eleodoro Benel¹⁸⁶, quien asume un rol protagónico en la lucha de guerrillas durante el régimen de Augusto B. Leguía. El capítulo XXI de *EMAA*, titulado “Regreso de Benito Castro”, refiere episodios del

¹⁸⁵ En la novela *¡Viva Luis Pardo!* de Óscar Colchado (2002), se recrean varias cualidades del conocido héroe popular: se identifica con los pobres, no tolera el abuso que se comete contra los campesinos por parte de los poderosos, tiene conciencia social, conoce la situación de los peones de las haciendas, actúa a favor de los desposeídos, lucha contra los ricos, asalta y roba para repartir el botín entre los necesitados, obtiene el afecto de los humildes, recibe la adhesión de los pobres y su figura alcanza a tener una dimensión mítica en el imaginario andino.

¹⁸⁶ Carlos Contreras y Marcos Cueto explican las acciones que emprende Leodoro Benel como un rechazo al desarrollo del capitalismo en las zonas agrarias del norte: “Benel fue el más importante caudillo de una serie de bandoleros que recorrieron las provincias de Hualgayoc, Chota y Cutervo en el departamento de Cajamarca, durante las primeras décadas del siglo XX. Otras regiones de la sierra norte, como Piura, Ancash y Huánuco, contemplaron también por esos años la aparición del fenómeno del bandolerosismo, como una reacción de la sociedad agraria tradicional frente a la tibia, pero efectiva, penetración del capitalismo en el interior. [...] Benel desató una verdadera lucha de guerrillas contra el gobierno de Augusto B. Leguía durante casi tres años, de 1924 a 1927. Sus acciones revelaron el grado de resistencia que existía en las provincias a la arcada expansión del Estado que caracterizó al Oncenio” (2004: 245).

enfrentamiento entre el ejército, en el cual militaba el comunero de Rumi, y las fuerzas de Benel¹⁸⁷.

La oración del Justo Juez que aprende a rezar el Fiero Vásquez y que se desarrolla en tono humorístico contiene una relación de las fechorías que el bandolero cometía en sus andanzas, por las que pide su protección:

[...] gran señor, favoréceme, pues que soy tu esclavo, en todas las empresas que acometa como en toda clase de juegos, en los juegos de gallos y en las barajas [...] para poder defenderme de todo, para sacar los entierros por difíciles que sean, sin ser molestado por espíritus y apariciones, para que en las ocasiones y en los campos de batalla no me ofendan las balas ni armas blancas. Las armas de mis enemigos sean todas quebradas, las armas de fuego magnetizadas y las mías aventajadas y nunca vencidas; que todos mis enemigos caigan a mis pies como cayeron los judíos de Jesucristo; rómpanse las prisiones, los grillos, las cadenas, las chavetas, los candados, las chapas, los cerrojos [...] que si viniesen mis enemigos, cuando sea perseguido, tengan ojos no me vean; tengan boca no me hablen; tengan manos no me agarren; tengan piernas no me alcancen [...] (EMAA: 123).

Por el modo de vida y el tipo de acciones que realiza, el bandolero necesita “protección” para poder “cumplir” con sus andanzas, no ser herido ni encontrado ni apresado; por el contrario, espera ser “favorecido” y “auxiliado”. El temible bandolero reza la oración del Justo Juez para salir airoso de sus fechorías y poder estar “en mi casa con placer y con alegría”. Teniendo como escuchas a Rosendo Maqui y a otros comuneros, el Fiero Vásquez relató su historia, la que es referida por el narrador extradiegético:

Y era por un tiempo en que el Fiero ya había caído de lleno en la mala vida y andaba cargando fama de cuchillero y matón. En eso, pues, estaba metido porque el cuerpo se acostumbraba a lo bueno como a lo malo. Ni qué decir que vivía corrido de la policía y

¹⁸⁷ La voz autorial de *EMAA* relata algunos episodios relacionados a la incursión de Eleodoro Benel en la sierra norteña y su enfrentamiento con el regimiento de Benito Castro: “El guerrillero estaba en las cercanías del departamento de Cajamarca, combatiendo desde el año 22. Al principio, controló varias provincias, pero después se quedó encerrado en la de Chota. Era bastante. De noche, a lo lejos, se encendían diez, veinte luces. Una partida de benelistas vivaqueaba. Los guardias civiles [...] o la tropa, enviaban grupos de sorpresa. Los sorprendidos eran ellos. Cuando menos lo pensaban, recibían una granizada de balas [...]. Benel se escurría para caer por la retaguardia, ayudado por los campesinos, que eran soldados ocasionales y siempre sus espías. [...] Corría el año 25 cuando el regimiento de Benito Castro fue movilizado. Peleó, pues. La tropa avanzaba sembrando el terror. Un centenar de campesinos que trillaban su trigo, fue liquidado a tiros, bayonetazos y culatazos. La compañía de Benito cayó en una emboscada y las filas ralearon” (EMAA: 461).

tenía muchos enemigos. Estos eran los más peligrosos. Por delante, debido al miedo que le tenían, calladitos. Por detrás, matrerando siempre (EMAA: 125).

De esta primera narración, sabemos que el Fiero Vásquez era cuchillero, matón, matrero, perseguido por la policía, temido y tenía muchos enemigos. Un disparo de escopeta en el rostro es un aviso de que sus enemigos esperan el momento oportuno para poder acabar con su vida:

Y una noche estuvo en un baile de un lugar llamado Pampa, y a eso de la medianoche, aunque el dueño de la casa lo atajaba para que se quedara, se fue, porque así son las cosas cuando están para suceder. Su caballo caminaba con paso receloso, orejeando, y él decía: ‘¿Qué será?’ [...]. Sacó el revólver por si acaso. El camino se angostó entre dos cercos de tunas y magueyes y de repente, ¡pum! y él cayó al suelo bañado en sangre, sin sentido [...]. Al volver en sí se tocó la cara destrozada y comprendió que uno de sus enemigos lo había esperado allí armado de escopeta y disparándole un tiro con cortadillo de fierro (EMAA: 125).

La siguiente narración, que es contada al hacendado Teodoro, quien le brindó ayuda luego de ser herido por el disparo, informa de la muerte de Malaquías causada por el bandolero, lo que explica su fama de cuchillero:

Y fue que murió su padre y él se quedó a cargo de la madre viviendo en una casita de las postrimerías de la Pampa. Al lado de la casa tenían un corralito para trigo y otro para maíz. Ahí estaban ahora, la casa llena de goteras y los corrales sin sembrar [...]. En el trajín se alejaba de la casa cada quince días, un mes. Y tenían un vecino llamado Malaquías, muy maldito, el que por su lado era dueño de un toro que se le parecía. Y el toro saltaba las cercas y se metía al trigo o al maíz de ellos y don Malaquías, que era hombre pudiente, no siquiera hacía por sacarlo. Estando el hijo ausente, la madre tenía que corretear detrás para que no acabara con las siembras. Así que aquella vez desdichada. Sólo que el toro había entrado con otros, rompiendo portillo, y en una noche se comieron el trigo (EMAA: 129).

La madre del Fiero Vásquez le reclamó a don Malaquías por lo sucedido, pero obtuvo como respuesta una bofetada y un insulto. A pesar de que la madre prefirió “tragarse la humillación”, el hijo supo lo sucedido y fue a buscar a don Malaquías, a quien encontró muy cerca: “Don Malaquías estaba en el corredor y, al verlo acercarse, sin duda entendió por la cara y corrió gritando: ¡Mi revólver! Él lo alcanzó y agarró del cogote:

‘¿Creías que tenía miedo?; no lo sabía’. En el pecho de buey se le quedó prendido el cuchillo” (EMAA: 130). Por esa razón, el Fiero Vásquez se volvió criminal, lo buscaban siempre para enrostrarle el crimen, provocarlo y desafiarlo; todo ello lo llevó a acostumbrarse a la maldad y a hundirse en la desgracia.

El hacendado le dio un terreno en su hacienda y el bandolero se hizo agricultor por un tiempo hasta que le pidió al patrón volver a su antiguo terreno. Pero el regreso tuvo un signo trágico, porque empezó a ser acosado: “[...] un hombre que pasaba como un simple transeúnte se paró de súbito junto al cerco, sacó su revólver y le hizo un tiro” (EMAA: 139); el Fiero simuló estar muerto y lo mató de un disparo mientras huía del lugar. Nuevamente fue objeto de rechazo a pesar de que había actuado en defensa propia, nadie lo quería perdonar. Su esposa Gumercinda fue llevada presa, en la prisión fue violada y su pequeño hijo murió de tifus. La voz autorial dice: “No había, pues, perdón en el mundo. Y como el mal llama al mal, él volvió a ser lo que había sido” (EMAA: 140).

En el curso de los acontecimientos, el Fiero Vásquez se adscribe a la lucha de Rumi. Su breve participación en el capítulo en que se desarrolla el juicio de los linderos (capítulo VII) hace ver que abraza la causa de los comuneros, pero su presencia se hace bastante notoria en el despojo de las tierras de la comunidad (capítulo VIII). Para el Fiero Vásquez, un sentimiento de justicia lo une al destino de la comunidad. En referencia al compromiso que asume el bandolero, el narrador omnisciente dice: “He allí que ahora iba a defender a su modo una causa de justicia. No tenía en la cabeza muchas explicaciones que darse. Recordaba solamente el dolor de su propia vida” (EMAA: 248).

Para Escajadillo, la identificación del Fiero Vásquez con las aspiraciones de los comuneros es la culminación de una evolución, ya que, en principio, era un agricultor

que, después, cometió un asesinato; su vida se desgració, pero intentó rehabilitarse y volvió a trabajar nuevamente la tierra; no obstante, se vio envuelto otra vez en el crimen y volvió a sus fechorías. De este modo, la vinculación del Fiero Vásquez con el destino de la comunidad de Rumi deviene en un sólido proceso de identificación, que se traduce en su presencia en momentos claves de la peripecia de Rumi. El citado crítico sostiene que la historia del Fiero Vásquez se une a la historia central, que es la historia de Rumi, y adquiere una relevancia por convertirse su banda en el “brazo armado no oficial” de la comunidad: [...] por este movimiento central el Fiero va poniendo progresivamente su banda al servicio de los intereses de la comunidad, hasta el punto que las operaciones de la banda sólo conciernen al ataque a los enemigos de Rumi: asalto a la hacienda [U]May; castigo a los enemigos de la comunidad (1983: 79).

Basándose en un estudio de Aníbal Quijano (1967) sobre los movimientos campesinos desarrollados en nuestro continente¹⁸⁸, Escajadillo destaca el valor “social” de la lucha del Fiero Vásquez, cambio significativo en la condición del personaje en la ficción de la novela que también enfatiza Macedonio Villafán al señalar que es una evolución “de bandolero delincuente a bandolero luchador social” (2010: 232). Este concepto de “luchador social”, que sigue la línea del bandolero social mencionada por Hobsawm, permite apreciar el aporte del Fiero Vásquez en el proceso de la gesta colectiva y en el convencimiento de que el recurso de la violencia es una opción justa.

Al estrecharse esta relación entre los bandoleros y la comunidad, algunos comuneros, entre ellos Doroteo Quispe, se vuelven bandoleros para defender las tierras de la comunidad; Doroteo reemplaza al Fiero Vásquez como jefe de la banda, que queda conformada por Valencio, Eloy Condorumi, Jerónimo Cahua, el Zarco, el Abogao y

¹⁸⁸ En el artículo “Los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina”, Aníbal Quijano (1967) sostiene que el “bandolerismo social”, al que considera un tipo de respuesta de carácter prepolítico, tiene funciones punitivas. Esta modalidad de violencia social que se desarrolló durante el periodo de los movimientos campesinos corresponde a la acción del Fiero Vásquez y de su banda.

Emilio Laguna. En el feroz enfrentamiento con los gendarmes, una de las víctimas es el bandolero Jerónimo Cahua (capítulo XII). La banda tiene por objetivo desarrollar acciones que logren castigar a los enemigos de Rumi, lo que se realiza con el ataque a la hacienda de Umay, el intento de asesinar al abogado Bismarck Ruiz y a su amante Melba Cortez, pues el defensor de Rumi había sido sobornado por el hacendado Amenábar (capítulo IX); también los bandoleros se vengan de la traición de Zenobio García por haber declarado en el juicio en contra de la comunidad, acción de la que, sin embargo, se llega a salvar pero no su familia; igualmente, los bandoleros se vengan de Julio Contreras, el Mágico, quien es ahogado en un pantano por haber declarado a favor del hacendado en el juicio de linderos (capítulo XIV).

Las acciones que dirige Doroteo Quispe, el nuevo jefe de los bandoleros, demuestran la “conciencia social” que conlleva valorar la sanción como un castigo ejemplar; esta idea es propuesta por Villafán: “El comunero Doroteo convertido en bandolero no sólo es ya el brazo armado de la comunidad de Rumi en su lucha contra el despojo, también es el brazo sancionador y castigador. Su rencor, su rabia, o su *cólera de pobre* (recordando un verso de Vallejo) se convierte en violencia” (2010: 233). En el interín de las acciones, el bandolero Valencio se incorpora a la comunidad a trabajar en la tierra (capítulo XII).

La captura del Fiero Vásquez, quien comparte la celda con Rosendo Maqui, es un pedido del hacendado Amenábar por haberse “metido con la comunidad”, como le diría el juez cuando le toma su manifestación. Al saberse que los gendarmes irán a buscarlo, existe una exaltación entre los presos: “La noticia voló de celda en celda, de cuadra en cuadra. Los presos alentaban una alerta simpatía por el Fiero Vásquez, a quien juzgaban el vengador de todas las tropelías e injusticias” (EMAA: 335). El verdadero peligro que representaba el Fiero Vásquez para el hacendado contrastaba con

la simpatía que despertaba, el sentido de justicia que encarnaba y por ser considerado un vengador justiciero. El bandolero “fue acusado de cuanto asalto, robo y homicidio se había cometido en la región desde hacía años” (*EMAA*: 401), inclusive se le acusó de sedición.

El narrador ofrece un retrato de la valentía del bandolero y de su espíritu desprendido: “El Fiero Vásquez, más que con su dinero, conquistaba a todos con su coraje, su serenidad en la desgracia y una corriente de simpatía que sin duda circulaba por su sangre. Aclaramos de una vez que no tenía mucha plata. Siempre la compartió generosamente con su banda, derrochando por su lado la parte que le tocaba” (*EMAA*: 402). Luego de fugarse de la cárcel, la cabeza del temible bandolero fue hallada entre unos matorrales sin el cuerpo, sin determinarse exactamente quiénes lo asesinaron (capítulo XVIII).

Desde el punto de vista de las implicancias que tiene la violencia en el desarrollo de las acciones, la presencia del Fiero Vásquez y de su banda crea la necesidad de una respuesta armada de parte de la comunidad. En su origen, el bandolerismo es un fenómeno que representa una acción de lucha que busca la justicia social, la defensa de los derechos de los sectores marginados y la redistribución de la riqueza. En esa condición, se encuentra el accionar del Fiero Vásquez y de su banda; en ellos, existe un espíritu vengador como una respuesta a una situación de injusticia y de humillación que cometen los hacendados en contra de los comuneros. Si bien los bandoleros han caído en la vida criminal y realizan también acciones en contra del orden legal, en ellos predominan la lucha por lo justo, la identificación con las aspiraciones de la comunidad, la filantropía, el desprendimiento y la conciencia de que los pobres deben apelar a la fuerza para hacer prevalecer lo que les pertenece. Desde la perspectiva de la marginalidad, las aventuras, las andanzas y las intervenciones de los bandoleros se

revisten de una imagen benéfica que fortalece la resistencia colectiva frente al abuso y la expoliación.

En relación con el significado que adquiere la lucha del Fiero Vásquez y su banda, Escajadillo sostiene que “la novela tiende a exaltar la violencia como método correcto en las luchas campesinas y, asimismo, da a entender que, en un parámetro histórico, el indio se está transformando en un ser más luchador que en el pasado” (1983: 93). De esta manera, la novela propone la instrumentalización de la violencia con fines de carácter revolucionario, como se puede apreciar en la movilización que realiza Benito Castro, el último alcalde de la comunidad, para defender las tierras de Rumi mediante la fuerza en el capítulo final.

4.9.5. La explotación del caucho

El conocido capítulo XV de *EMAA*, titulado “Sangre de caucherías” nos ofrece la representación de la Amazonía en la narrativa de Alegría y tiene por finalidad situar en primer plano acontecimientos de carácter trágico que ingresarán a formar parte de la memoria histórica de los pueblos de la selva. La presentación de estos hechos es realizada por el narrador extradiegético y sigue dos líneas narrativas que se refieren a la explotación del caucho¹⁸⁹ en el siglo XX y a la narración historiográfica de la matanza de los indios coshibos a fines del siglo XIX. Ambos acontecimientos exponen el punto

¹⁸⁹ Contreras y Cueto explican el surgimiento de la explotación del caucho, su periodo de mayor auge y la extinción del *boom* cauchero: “Un producto de exportación que creó una gran expectativa, tuvo una extraordinaria bonanza, pero que dejó poco para las economías regional y nacional fue el caucho de la Amazonía. La demanda de este producto estaba asociada a la fabricación de llantas para los automóviles, un medio de transporte que empezaba a generalizarse en los países desarrollados. Los inicios de su explotación se remontan a los años finales de la guerra con Chile y su auge se vivió a comienzos del siglo XX, hasta 1912, aproximadamente. El sistema de explotación era en realidad una extracción de un producto natural que era transportado por los ríos de la Amazonía hasta la ciudad de Iquitos, desde donde el caucho era embarcado directamente a Europa. Aunque es difícil cuantificar las exportaciones por la gran cantidad de contrabando, al parecer hacia 1910 el caucho llegó a representar el 30 por ciento del total de las exportaciones peruanas. Luego desapareció por completo cuando intereses británicos encontraron más rentable y segura las fuentes de goma que provenían de las plantaciones instaladas en sus colonias de la India y Ceylán” (2004: 216)

de vista del autor sobre lo que significó la conquista de la selva en el imaginario nacional.

La imagen que *EMAA* proyecta sobre la explotación del caucho revela las duras condiciones en que se realizaba su extracción en la selva amazónica y da a conocer un momento crucial en la historia del país. Una estela de tragedia, dolor y muerte es el marco en que desarrolla la historia de los caucheros durante la época de la explotación del preciado látex. La información que ofrece el narrador extradiegético y los diálogos entre los personajes permiten conocer lo que significó realmente la conquista y la explotación de la selva: violencia, abuso y exterminio.

Los episodios narrados por Alegría sitúan en un primer plano las condiciones en que se realizaba la brutal explotación del caucho y ponen énfasis en las imágenes que eran predominantes en el medio criollo y letrado sobre la conquista de la selva. Al respecto, Eduardo Cornejo Chaparro y María Eugenia Yllia Miranda (2009) señalan que la imagen creada sobre el espacio amazónico buscaba justificar una política de sometimiento de las poblaciones nativas:

En el Boom del Caucho se desplegaron una serie de narrativas e imágenes hasta entonces inéditas en nuestro país sobre el espacio amazónico y sus pobladores, en ellas las ideas de desarrollo y modernidad parecían antagónicas a su existencia. En esta mirada fragmentada, eurocéntrica y colonizadora de la metrópoli, la construcción mitificada de lo salvaje fue un motivo para legitimar el dominio nacional criollo y urbano sobre la población indígena (2009: 170).

Ana Pizarro nos hace ver que “la Amazonía es una región cuyo rasgo más general es el haber sido construida por un pensamiento externo a ella [...] a través de las imágenes transmitidas por el ideario occidental, europeo” (2009: 26). En ese sentido, como “construcción discursiva”, la representación de la Amazonía respondió a las necesidades del invasor colonial, que buscaba afirmar el poder político, civil o eclesiástico, o su afán

de riqueza. El *boom* del caucho reactualizó ese afán de dominación que caracterizó al hombre blanco desde la época de la conquista española.

En el capítulo XV de *EMAA*, la historia de los comuneros emigrados de Rumi que van en busca de otros destinos luego de que se produce el desalojo de sus tierras hace ver el contraste entre estos nuevos espacios con la vida que llevaban en la comunidad. Escajadillo (1983) explica que la imagen de “el Dorado” se impregna en los comuneros emigrados que se alejan de Rumi. En el capítulo indicado, el protagonista es Augusto Maqui, comunero contratado por un “enganchador” llamado don Renato para trasladarse a la selva. Es revelador lo que este le dice al comunero cuando parten de Cajamarca: “la selva necesita corazones de acero” (*EMAA*: 373).

En su travesía a la selva amazónica, Augusto Maqui “entendió que entraba de veras a una nueva existencia” (*EMAA*: 376). La selva es un mundo de desafíos para el comunero migrante, ya que plantea los extremos de la vida y la muerte; por ello, es necesario conocer la maraña de la selva para ingresar en ella y extraer el caucho. El jefe encargado de los caucheros era Custodio Ordóñez, quien actuaba en forma violenta y criminal contra los caucheros y los indios nativos que se dedicaban a cargar el caucho. La nostalgia que siente Augusto Maqui por la tierra subraya su condición como migrante, pues extrañaba a Margarita, pero este recuerdo se va debilitando hasta que se enamora de Maibí, una joven mujer que es concubina de Custodio Ordóñez. Golpeado por la selva, Augusto Maqui es enceguecido por una bola de caucho que le estalla en la cara.

El comunero que partió de Rumi en busca de fortuna encontró la desgracia y la tragedia. La novela hace resaltar los marcados contrastes que se derivan de estos desencuentros que se ciernen sobre los comuneros en el deseo de lograr prosperidad y

bienestar. La ceguera de Augusto Maqui demuestra que el trabajo de extracción del preciado látex dejaba siempre huella marca imborrable en los migrantes y los nativos del lugar, ya que los exponía ante cualquier peligro: “[...] nadie vive en la selva sin recibir su marca de látigo, bala, zarpa, víbora, flecha, caucho” (EMAA: 393).¹⁹⁰

La novela revela los graves atropellos cometidos contra los indios de la selva, los abusos de los contratistas, la esclavización de los nativos, las condiciones infrahumanas en que se desarrollaba la explotación del caucho y el exterminio de los poblados de la selva. La extracción del caucho dio lugar a un escenario sangriento cuyo antecedente es la expedición punitiva realizada en el siglo XIX, que simboliza el inicio de la conquista y destrucción de la selva amazónica. Al revelar estos atropellos, Alegría crítica la brutalidad con que funcionaba la industria del caucho en la Amazonía y, en concreto, denuncia el abuso y el sometimiento inhumano impuesto a los nativos por la Casa Arana, fundada por Julio César Arana¹⁹¹, uno de los iniciadores de la explotación del caucho en la zona del Putumayo.

¹⁹⁰ Era deplorable la situación en que se desarrollaba el trabajo del cauchero. Jesús Víctor San Román explica la dificultad y el peligro a que se hallaba expuesto durante la recolección del látex: “Las condiciones del peón cauchero fueron difíciles bajo todos los aspectos. Unas veces con el “fango hasta la rodilla”, y otras veces “pisando espinas”, estaba expuesto a toda clase de peligros: enfermedad (paludismo, fiebre amarilla, etc.), la picadura de víboras o de algún insecto venenoso, y también las flechas envenenadas, etc. Era habitante de un mundo enemigo que espiaba el menor descuido o flaqueza para destruirle” (1994: 153).

¹⁹¹ La explotación del caucho tuvo, entre sus principales impulsores, a Julio César Arana, quien alcanzó a tener un amplio dominio sobre las plantaciones de caucho en la zona del Putumayo. Arana se convirtió en el símbolo de la explotación de la llamada “fiebre del caucho” y, a la vez, en un hombre sin mayores escrúpulos, impulsado por las ambiciones, el dinero, la fama y el poder. Alberto Chirif nos brinda una importante información sobre la trayectoria de Arana, las empresas que formó y las denuncias realizadas en contra de su empresa debido a las atrocidades que cometió en perjuicio de las poblaciones nativas: “Julio César Arana nació en Rioja en 1864 y murió en Lima en 1952. Al igual que su padre, fue fabricante de sombreros. En 1881, desde Yurimaguas, donde se había instalado, comenzó a explotar y comercializar caucho y otros productos amazónicos. En 1889 se estableció en Iquitos y extendió sus actividades por el Putumayo, donde entró en sociedad con caucheros colombianos. En disputas con éstos, incrementó sus propiedades en la cuenca y constituyó la sociedad “J. C. Arana y Hermanos”, que contó con 45 centros de recolección de caucho en la zona y agencias en Nueva York y Londres. En 1907, en esta última ciudad, sustituyó la sociedad familiar por *The Peruvian Amazon Rubber Company*, cuya gerencia asumió con un capital de un millón de libras esterlinas. El 9 de agosto de 1907, Saldaña Roca presentó una denuncia penal ante la Corte de Iquitos contra empleados de la empresa que ocupaban cargos en la gerencia central o en las jefaturas de sección [...] señaló que esos empleados estaban

Las condiciones materiales de vida de los caucheros y de los nativos eran bastante precarias, a lo que sumaban la desigualdad y la jerarquización que favorecían a los jefes, además del servilismo sexual al que se encontraban sometidas las mujeres de los pueblos nativos:

Varias barracas de tallos de palmera se levantaban en un campo talado formando el puesto de Canuco. En una vivía don Renato y el segundo jefe llamado Custodio Ordóñez. En otra, los caucheros más o menos libres que dominaban a los salvajes y a los peones. En las demás, los indios de la selva y de la sierra, más bien dichos, los pobres, porque también había allí blancos y mestizos. [...]. En una casa especial, estaban las mujeres, muchas mujeres indias, concubinas de don Renato, Ordóñez y los mandones. Del corazón de la selva traían a las jóvenes salvajes a agonizar en brazos de esos hombres duros y despóticos, lúbricos y violentos (EMAA: 378).

cometiendo horribles crímenes contra los indígenas del Putumayo, incluyendo violaciones, torturas, mutilaciones, estafas, robos y asesinatos, mediante el uso de veneno, armas, fuego y la horca.

[...] A pesar de que se abrió un proceso contra los responsables en 1907, éste estuvo paralizado hasta 1910, cuando se encargó al juez Carlos A. Valcárcel que lo reactivara. El escándalo llegó a Gran Bretaña [...] el gobierno inglés [...] mandó a la zona, en septiembre de 1910, a Sir Roger Casement, que se desempeñaba como cónsul británico en Brasil, para que investigara la veracidad de las acusaciones. Por su parte, el gobierno peruano pidió a su cónsul en Manaos, Carlos Rey de Castro, que hiciera lo mismo. En marzo de 1911, el juez Rómulo Paredes, en reemplazo del juez Valcárcel, [...] partió hacia el Putumayo para entrevistar a indígenas, capataces y gerentes, a víctimas, victimarios y testigos de las masacres cometidas en el Putumayo. [...].

El informe del juez Paredes, fechado el 30 de septiembre de 1911, y sus respuestas aclaratorias al primero, el 14 de junio de 1912, que confirman la veracidad de los crímenes, así como las denuncias iniciales de Saldaña y Hardenburg y el reporte de Casement, fueron objeto de duros cuestionamientos por parte de los caucheros y sus aliados. Desde entonces, se produjo una sucesión de ataques por parte de los empleados de la empresa y de quienes la defendían, que negaban rotundamente la veracidad de las atrocidades o que, reconociéndolas, alegaban que se habían producido en épocas anteriores o bajo responsabilidad de otros autores” (2009: 19-20).

Un fiel retrato de la verdadera condición moral y humana de Julio César Arana nos lo ofrece Percy Vélchez Vela en su libro *Época del caucho: retrato del horror*: “En la ciudad de Barcelona, como demostrando a propios y extraños su poder, el señor Julio César Arana desdeñó los servicios rentados de algún escriba de su tiempo, rechazó a cualquier plumífero que hubiera cobrado sus buenos dividendos por escribirle cualquier cosa, puso su nombre y firma en un libro de él mismo sobre sí mismo. Las cuestiones del Putumayo llamó a su testimonio de parte. [...] En las páginas se retrata como un prócer que soportó la picadura de los zancudos, los males de la floresta, la tristeza de las lluvias y cuanta cosa hubiera entre los bosques y los ríos. Para colmo del ridículo, se consideraba un civilizador de multitudes de indios, un bravo patriota fronterizo. En lo referente a los crímenes que se le imputaba, pretendió lavarse las manos, escribiendo que estuvo poco tiempo en sus fundos rurales, que eran versiones antojadizas de sus encarnizados enemigos. El rico industrial de Iquitos, el hombre que en su momento llegó a ser el más adinerado del Perú, firmó en realidad su propia caricatura. Porque ante el escribano Arnaldo Guicharda, el 8 de abril de 1904, estampó un párrafo letal que se convirtió en divisa sanguinaria de sus empresas: *A los indios del Putumayo se les obligará a trabajar por la fuerza para los socios por medio de los empleados de la compañía*” (2012: 90). De este modo, el principal impulsor de la explotación del caucho en la selva peruana y el promotor de la masacre de los indios nativos asume una imagen supuestamente “benéfica” con el fin de enmascarar la dimensión real de su empresa, que sustentada en las telarañas del poder y secundada por la oficialidad del país, estuvo corroída por la ambición.

En el contexto de la explotación del caucho, se desconocía cualquier sentimiento humano hacia el nativo, pues se asumía su condición servil como un hecho natural desde la lógica de la dominación capitalista. El maltrato físico y el sometimiento mediante la bala del fusil eran parte de la política del ejercicio violento sobre los nativos del Amazonas:

No solamente los hombres que estaban en Canuco explotaban el caucho de esa región. También los indios que vivían selva adentro debían llevar todos los sábados su cuota. Eran esclavos del servicio de los caucheros. Los habían reducido por medio del fusilamiento y del látigo. Y he allí que ellos dejaban de cazar, de sembrar, de tejer, para poder cumplir con la obligación (EMAA: 378).

Abandonando las actividades que eran propias de su cultura, hombres, mujeres y niños llegaban “cargados de negras pelotas de caucho”. Cuando no entregaban completo el caucho recolectado, el castigo que recibían los nativos llegaba al extremo de no distinguir la edad, pues la flagelación era igual para niños adultos¹⁹²:

Cobrizaros, de melenas desgredadas, algunos con túnica gris, otros desnudos. Los caucheros recibían las porciones y los indios que no la entregaban completa eran flagelados. A un árbol se los ataba para darles cincuenta, cien latigazos. Hasta los niños eran azotados bárbaramente y sus madres, para que dejaran de llorar, les soplaban y lamían las nalgas ardorosas y sangrantes. Todos los indios llevaban el trasero lacerado (EMAA: 378).

En la novela, asistimos a un momento sangriento en la historia de la selva cuando se enfrentan las fuerzas de Custodio Ordóñez con los nativos amazónicos que trabajaban en el puesto de extracción del caucho y que se habían organizado para defenderse del abuso. Irónicamente Ordóñez apela a una “nueva expedición punitiva” y amenaza con

¹⁹² Similar situación es narrada por José Eustasio en *La vorágine*. Durante la época del caucho, la selva colombiana es escenario de la explotación de los nativos, quienes son víctimas del abuso, el crimen y el endeudamiento voraz: “Con todo –dice uno de los personajes de la novela– hallaría datos inicuos: peones que entregan kilos de goma a cinco centavos y reciben franelas a veinte pesos; indios que trabajan hace seis años y aparecen debiendo aún el mañoco del primer mes; niños que heredan deudas enormes procedentes del padre que les mataron, de la madre que les forzaron, hasta de las hermanas que les violaron, y que no cubrirán en toda su vida, porque cuando conozcan la pubertad, los solos gatos de su niñez les darán medio siglo de esclavitud” (1998 [1924]: 138).

escarmientos, flagelaciones y fusilamientos. Un escenario de sangre anuncia la matanza de los indios amazónicos: “Al otro día, la selva escuchó que al retumbo majestuoso del manguaré se unía la crepitación nerviosa de los fusiles [...]” (EMAA: 394). La estrategia utilizada para atacar a los nativos se realiza en forma “envolvente”:

Entre tanto, allá lejos, avanzando metódicamente, iban trescientos caucheros que se habían reunido en Sachayacu. Otros tantos se concentraron en un puesto más avanzado y marchaban realizando una maniobra envolvente. Ahora verían los indios lo que era encontrarse entre dos fuegos. Custodio Ordóñez caminaba a la cabeza de la gente de Canuco, temerario y certero, derribando a los indios desde las copas en las cuales se ocultaban. A los que caían heridos los ultimaba de un culatazo en la cabeza. Las flechas parecían eludirlo hasta que una vibró hundiéndole el hombro (EMAA: 394).

El enfrentamiento duró tres días con la derrota de los nativos, pero los disparos continuaron: “Suenan nuevas e intermitentes descargas. Se trata sin duda de los fusilamientos” (EMAA: 395). De esta manera, se prolongó la masacre de los indios amazónicos. Después, una engañosa imagen de “silencio y tranquilidad” se apoderó de la selva, lo que siempre ha servido para encubrir “desde los más lejanos tiempos, los grandes dramas amazónicos”. La muerte de los jefes caucheros se “repara” aplicando la decapitación o el fusilamiento en un grado extremo de violencia contra el otro:

Un día después llegaron a su puesto los caucheros de Canuco. Los principales jefes y mandones habían muerto y los sobrevivientes traían más de treinta mujeres prisioneras. Desde luego que, según contaban, decapitaron o fusilaron a los principales cabecillas indios y los otros tuvieron que aceptar la obligación de entregar caucho aunque sudaran sangre para obtenerlo (EMAA: 395).

Los hechos que relata Alegría tienen como base la realidad histórica y guardan relación con las denuncias realizadas mediante conocidos informes o investigaciones publicados entre 1912 y 1915, que pusieron al descubierto el trato inhumano y cruel dado a los indígenas de la Amazonía, entre los que figuran *El Putumayo: el paraíso del Diablo* de Walter Handenburg (1912), *El libro azul británico* de Roger Casement (1912), el *Informe* del juez Rómulo Paredes (1911), al que siguió un segundo escrito aclaratorio

(1912), *El Libro Rojo del Putumayo* de Norman Thomson (1913) y *El proceso del Putumayo* (1915) del juez Carlos A. Valcárcel¹⁹³.

En estos hechos sangrientos, se consuma nuevamente la violencia en contra de los indios de la selva mediante la imposición del fusil y de la fuerza como medios del imperio del “orden”: estos son los instrumentos con los que el “progreso” y la

¹⁹³ El *Libro azul británico* de Roger Casement publicado en inglés el año de 1912 es un informe que presentó el autor a las autoridades británicas sobre las denuncias de abusos y masacres realizados por los caucheros de Peruvian Amazon Company, que tenía como accionista principal al empresario Julio César Arana. El libro reúne las correspondencias que sostuvo el autor con las autoridades inglesas que le había asignado dicha misión y en las que les informa sobre las investigaciones y entrevistas que desarrolló cuando se encontraba en el Putumayo. El libro contiene valiosa información que revela cómo se desarrolló la crueldad extrema contra los indios e incluye treinta declaraciones de barbadenses, naturales de Barbados, que fueron contratados para supervisar y controlar el trabajo de los nativos. La traducción del libro al español apareció el año 2012 al conmemorarse cien años de los escándalos del Putumayo. Basado en informaciones de este libro, Mario Vargas Llosa escribió su novela *El sueño del celta* (2010), que volvió a despertar el interés por conocer la brutalidad con que se produjo la explotación del caucho en la Amazonía peruana. Las brutalidades que cometían los “barones” del caucho contra los aborígenes amazónicos llevaron a Benjamín Saldaña Roca a formular una denuncia en 1907 ante las autoridades judiciales de Iquitos.

En *El Libro Rojo del Putumayo* (1913) de Norman Thomson, podemos leer extractos de la denuncia de Benjamín Saldaña Rocca ante las autoridades judiciales de Iquitos en 1907 sobre las brutalidades que cometían los “barones” del caucho contra los aborígenes amazónicos. La denuncia contra Víctor Macedo y Miguel Loaisa dice: “Los acuso de haber cometido crímenes de asesinato, incendio, estafa y robo, agravados por la práctica de las más crueles torturas y martirios, cometidos con agua, fuego y látigo”. “Los crímenes de que acuso a estos hombres fueron cometidos en los afluentes del río Putumayo [...] y otros ríos en los cuales los señores Vega, Arana y Compañía y J. C. Arana y Hermanos efectúan la industria cauchera. Las propiedades se llaman La Chorrera y El Encanto y están divididas en numerosas haciendas que se denominan “secciones” [...]. Víctor Macedo es administrador de La Chorrera y Miguel Loaisa de El Encanto. Macedo y Loaisa, su rival, se complacen en asesinar y en quemar vivos a los pobres indígenas, indefensos e inofensivos que habitan en la región. El peor de todos los actos cometidos por esos dos criminales ocurrió en 1903. En ese año llegaron a La Chorrera más de 800 indios de Ocaima, que iban allí con el fin de entregar el caucho que habían recogido. Después de pesar y de entregar la goma, Fidel Velarde, Subadministrador de la sección a la cual pertenecían los indios, apartó 25 de éstos so pretexto de que eran demasiado perezosos en el trabajo. Víctor Macedo y su cómplice Loaisa dieron orden de que cada indio fuera envuelto en un saco empapado de petróleo, al cual se prendió fuego inmediatamente. Pronto se incendiaron las desventuradas víctimas de tan atroz crueldad y emprendiendo la fuga se arrojaron en el cercano río con la esperanza de salvarse, cosa que no lograron, pues todos se ahogaron”. “Otra de las hienas del Putumayo se llama Miguel Flórez, el cual asesinó tal número de hombres, mujeres, viejos y niños que Macedo, espantado y temeroso de que despoblara totalmente la región, le dio orden expresa de que no matara por diversión sino solamente en el caso de que los indios no llevaran caucho”. “Abelardo Agüero [...] tiene la costumbre de practicar tiro al banco con los indígenas que mantiene presos. Tienen también el hábito de hacerlo con los viejos y con los niños pequeños” (1913: 52-53).

En el Perú, el juicio sobre los crímenes del Putumayo estuvo a cargo de los jueces Rómulo Paredes y Carlos A. Valcárcel. El *Informe* del juez Rómulo Paredes (1911) fue el resultado de una importante investigación de campo en la que realizó entrevistas a empleados de la empresa de Julio César Arana y a los indígenas que habían sufrido las atrocidades y los abusos de la Casa Arana. El juez acusó a la Casa Arana de haber causado el exterminio de 30 mil indígenas entre los años 1903 y 1910. El primer escrito fue seguido de un segundo (1912), que es una ampliación sobre los delitos cometidos en el Putumayo. *El proceso del Putumayo* del juez Carlos A. Valcárcel (1915) contiene documentos referidos al juicio del Estado peruano contra la Casa Arana y expone las dificultades que enfrentó la justicia durante el proceso debido a que los acusados eran personas que tenían mucho poder económico.

“civilización” “legitiman” la violencia ejercida contra los grupos aborígenes de la selva. De esta manera, la novela desarrolla una mirada crítica sobre la forma como se produce la conquista y la explotación de la selva, un periodo dominado por la violencia en la historia de la Amazonía peruana. Como explica Alberto Chirif “dominar al otro” durante la época del caucho implicaba poner en práctica una serie de estrategias de sometimiento; de allí “la importancia de crear un imaginario sobre él que justifique la agresión” (2009: 10). En la misma línea de reflexión, se encuentra la explicación con que Pizarro describe la brutalidad de los barones del caucho, ya que en su pensamiento “[l]os estandartes de la civilización son suficientes para actuar frente al que está fuera de su círculo” (2009:119)¹⁹⁴.

En la Amazonía, “el trabajo tornó a ser duro y cruento en las caucherías”; además: “La ley del más fuerte es la ley de la selva” (EMAA: 396), nos dice la voz autorial. Las expectativas que genera el espacio amazónico adquieren un trágico revés que tiene signos de muerte. La realidad de la explotación del caucho produce un ambiente de tensión permanente donde la vida humana deja de tener valor y cualquier acción que se cometa contra los indios y nativos sometidos a la explotación servil es elemento natural del funcionamiento del aparato de poder instaurado por el capitalismo occidental para aprovecharse de los recursos de la selva y ejercer un dominio sobre el otro.

¹⁹⁴ Además del discurso civilizatorio como justificación de la violencia contra las poblaciones aborígenes, los barones del caucho apelaron a la exaltación de un sentimiento patriótico y a una supuesta condición de héroes nacionales: “La condición civilizatoria va unida en la construcción del sujeto cauchero a la noción de Patria, cuya valoración está unida a un momento de construcción y afirmación de las naciones, más aún dentro de un espacio o en donde las fronteras están siendo demarcadas y en un momento de tensiones políticas con los países limítrofes. En este marco, la afirmación patriótica adquiere también una función justificatoria. Estos individuos de la modernidad, llevan a lugares recónditos la civilización occidental y al mismo tiempo amplían las fronteras de la Patria” (Pizarro, 2009: 120).

Como explica Marticorena, el novelista ofrece una lectura crítica de las implicancias directas que tuvo el periodo de la extracción del látex en la selva amazónica:

Ciro Alegría demuestra conocer la realidad de la explotación cauchera y la serie de abusos que cometieron los caucheros dando muerte a miles y miles de indígenas amazónicos pertenecientes a diversos grupos étnicos. Estos hechos son rememorados por los indígenas descendientes de los masacrados (2009: 64).

Desde la perspectiva de la mimesis verbal andina, la narración en la voz autorial se asume como un discurso de carácter testimonial en el que se cuestiona la violencia ejercida contra los nativos durante el periodo del caucho. Situándose en la condición de los “vencidos”, la instancia narrativa adquiere una dimensión contestataria y realiza una interpelación a la memoria histórica del país con el propósito de revelar cómo bajo una cuestionable justificación de idea progreso se consumó un hecho trágico en la historia del Perú.

4.9.6. La conquista de la selva

En el mismo capítulo XV de *EMAA*, se relata la matanza que comete la expedición punitiva en contra de los indios cashibos en la selva peruana en el siglo XIX. La voz autorial señala que “[d]esde tiempos viejos, la batalla había sido dura” en alusión a la conquista de la selva y a las duras condiciones en que los colonizadores se instalaron en la región. En referencia a dicho desafío, el narrador extradiegético relata “una historia que vale la pena contar” (*EMAA*: 379). Este hecho evidencia la actitud crítica de la voz autorial por dar a conocer a través de la ficción un momento crucial y trágico en la historia del Perú.

La narración de este hecho sangriento revela el conocimiento que tenía Alegría sobre el drama de las Amazonía peruana y de las circunstancias históricas en que se

produjo la conquista de la selva. El autor evidencia información historiográfica sobre la expedición a la selva y considera pertinente incluir dicho episodio en un capítulo medular de la novela que aborda el cruel destino del comunero migrante cuando incursiona en la Amazonía. Por otro lado, la narración contribuye a tener otra percepción de este acontecimiento histórico de trágicas consecuencias con el fin de crear una actitud crítica en el lector sobre la forma como se realizó la conquista y explotación de la selva.

El texto es un ejemplo de narración historiográfica en la que la voz autorial relata un hecho que corresponde a la realidad histórica del Perú. Siguiendo un orden cronológico que nos acerca al desarrollo del evento, situado en una posición objetiva y sirviéndose del estilo historiográfico, el relato se enuncia con una clara intención informativa que da cuenta de un hecho doloroso en la historia nacional.

La narración se inicia contextualizando con indicaciones temporales y espaciales el trágico suceso, y tiene como centro el ingreso del vapor “Putumayo” a los ríos de la selva. La narración conjuga en su registro verbal tanto el tiempo pretérito, que sitúa los hechos en el pasado, como el presente histórico, que tiene por fin producir un efecto estilístico que tiende a hacer más gráfica la narración ante la mirada del lector:

Corría el año 1866. Uno de los últimos días de junio las ruedas de un vapor fluvial azotaban por primera vez las aguas del río Ucayali. El “Putumayo” partió de Iquitos en una de las primeras exploraciones organizadas por la marina de guerra. Las paletas chapoteaban inquietamente en el agua desconocida. A un lado y otro, la selva. Muchos afluentes, muchos tributarios. De cuando en cuando, las casas de los primeros colonizadores, brava gente que entró a disputar al indio salvaje y a la naturaleza su predominio y se abría paso y se hacía lugar tercamente, a golpe de hacha y de fusil. En estos tiempos se negociaba en maderas, pieles y productos de la tierra. El caucho no había sido descubierto como planta industrial todavía (EMAA: 379).

El ingreso del ingreso del “Putumayo” al río Pachitea experimenta, sin embargo, un hecho imprevisto: “Una correntada impetuosa arrojó el vapor en medio de un taco de troncos que se había formado en un recodo del río”. Pese a quedar libre de ese

atascamiento, el barco sufre una grave avería: “Al siguiente día, un palo enorme embiste al vapor y lo quiebra y el agua entra inundando dos secciones de popa. Hay que varar el barco en el primer banco de arena para impedir que se hunda” (*EMAA*: 379).

Mientras los expedicionarios van hacia la boca del Pachitea en busca de alimentos, los indios cashibos engañosamente entran en contacto con ellos para, después, atacarlos con sus armas:

El día 14, aparecen en la orilla cuatro cashibos, los que hacen ademanes y señas amistosas a los expedicionarios. Están desnudos. Son altos, fuertes y empuñan lanzas. Las otras tribus temen a los cashibos y ninguna los ha vencido en la guerra. Pero los civilizados no pueden manifestar miedo. Se arría un bote y van en él los oficiales Távara y West y algunos marineros. Los cashibos los reciben cordialmente y los invitan a seguirlos. Távara y West avanzan tras ellos por la arenosa playa. De pronto, desde los árboles que se levantan al fondo, vuelan mil flechas raudas que derriban a los oficiales y los erizan de varillas. Los cuatro cashibos vuelven y les hunden las lanzas en el pecho. Los marineros habían sacado el bote y, sin tiempo de empujarlo, se tiran al río y ganan a nado el “Putumayo”. Entre tanto, los indios levantan los cadáveres y entran al bosque. El “Putumayo” vuelve a Iquitos. Los cashibos creen haber ganado la partida (*EMAA*: 380).

Conjuntamente con el regreso del “Putumayo”, entran al Pachitea el “Morona” y el “Napo”, con el objetivo de buscar a los cashibos bravos, quienes viven en la margen derecha del río:

El jefe de la expedición, prefecto Arana, despacha indios conibos para que busquen a algunos cashibos mansos que residen en la margen izquierda. Por fin, acampan todos en Setico–Isla, tres millas más debajo de Chonta–Isla, lugar del dramático episodio, a fin de que los salvajes no escuchen el ruido de los vapores y se prevengan hombro (*EMAA*: 380).

Con la ayuda de los indios conibos, quienes se suman a la tropa, los expedicionarios ubican el lugar en que se acampan los indios cashibos y su líder:

Al día siguiente, la expedición parte en botes y canoas manejados por indios conversos, y es un atardecer cálido y cálido cuando llegan a Chonta–Isla. Los indios conocedores informan que las casas de los buscados deben quedar a dos leguas de allí y que el cabecilla es el feroz Yanacuna.

Y entran a la selva hombres de tropa, armados de rifles; cuarenta indígenas, de los que algunos son cashibos guías y los demás conibos, provistos de flechas, que quieren

vengar viejas derrotas; el prefecto Arana y diez personas de su comitiva, que disponen de carabinas, y el R. P. Calvo, que levanta la cruz (*EMAA*: 380).

Los personajes mencionados en la narración pertenecen a la historia real: los marinos Juan Atonio Távara y Alberto West, el líder cashibo Yanacuna, el prefecto de Iquitos Benito Arana y el Padre Vicente Calvo, misionero del Convento de Ocopa. Igualmente, los lugares en que ocurren los acontecimientos, el curso que sigue el desarrollo de los hechos y el enfrentamiento de los expedicionarios con los cashibos pertenecen a la realidad histórica y se encuentran en la documentación historiográfica sobre la conquista de la selva. La narración describe la actuación conjunta de tres instituciones en este proceso expedicionario: la fuerza militar representada por la Marina de Guerra, la autoridad civil encarnada por el prefecto Arana y la autoridad religiosa en la figura del Padre Calvo. Frente a ellos, la resistencia nativa está representada por el líder cashibo.

Los marinos encuentran a los indios cashibos en el bosque mientras estaban realizando un ritual macabro en el que bebían las cenizas de los cadáveres de sus enemigos:

De pronto se oye el golpe de su tamboril y orientándose por él llegan a un claro del bosque, donde cuarenta o cincuenta indios, acompañados de sus mujeres y sus niños, celebran una orgía. Beben el masato y danzan en torno a una hoguera. Según sus ritos guerreros, los cashibos queman los cadáveres de sus enemigos y luego disuelven las cenizas en masato y se las beben. Los cuerpos de Távara y West corrieron sin duda igual suerte y éstas son las postrimerías de la celebración (*EMAA*: 381).

Producto de la incursión de los expedicionarios, varios nativos son tomados prisioneros, entre ellos la mujer de Yanacuna. El líder nativo, en forma desafiante, “se arranca del cuello una sarta de dientes calcinados que arroja a los pies del jefe de la expedición” (*EMAA*: 381). Iniciándose una lucha desigual en la que los nativos tienen la peor parte

debido a la superioridad de las armas empleadas por los expedicionarios, la muerte de Yanacuna acrecienta la respuesta de los coshijos:

[...] una feroz gritería anuncia la presencia de los indios, que disparan sus flechas y acosan por un lado y otro, acercándose con el ánimo de arrebatarse los prisioneros. Caen muchos debido a su temeridad, pero esto, en vez de infundir miedo a los otros, acrecenta el valor y los deseos de venganza. Yanacuna corre hacia adelante, hacia atrás, dando gritos, disparando sus flechas, alentando a sus huestes. Casi a boca de jarro va a tirar sobre un soldado cuando rueda con la frente perforada. Menos se desalientan los guerreros. La muerte del jefe los enfurece y atacan con redoblado ímpetu, pero los fusiles y carabinas los mantienen a raya y los expedicionarios avanzan regando la selva con sangre y cadáveres (EMAA: 381-382).

Sumándose al fusil, el poder del cañón de los barcos de la Marina de Guerra posiciona la respuesta militar sobre la resistencia de los nativos amazónicos. De esta manera, la progresión tensiva del relato alcanza el punto de máxima inflexión con el estallido de la violencia y el fatal desenlace, representado en la consumación de la matanza de los cashijos por los marinos:

A las cinco de la tarde, Arana y su gente se hallan frente a Chonta-Isla. Todo el día habían acudido cashijos y la playa bullía de hombres desnudos de gesto feroz y flecha pronta. Pero los tres vapores habían llegado también, pues tenían orden de guardar a la expedición en ese sitio. Los indios, ignorantes de la artillería, daban por segura su presa. Los expedicionarios no podrían pasar. Los barcos pusieron en línea y, en el momento culminante, cuando los indios esperaban ensartar con mil flechas a cada uno de sus enemigos, dispararon los cañones a un tiempo y los ecos y nuevas andanadas repercutieron como truenos en la selva. En esa apretada masa, la metralla arrasó y los cashijos supervivientes corrieron hacia el bosque, dando alaridos, entre cadáveres destrozados, heridos que se retorcían y sangre espesa que empapaba la arena... (EMAA: 382).

La parte final del relato nos ofrece la designación del lugar de la masacre con un nombre que posiciona el ejercicio de la violencia como un recurso legitimador del abuso, así como también expone el punto de vista de la voz autorial respecto de lo que realmente significó la expedición punitiva:

La expedición nombró a ese lugar *Puerto de Castigo* y, para reafirmar su decisión de dominio, continuó aguas arriba por el Pachitea. Así, con éste y otros parecidos episodios, comenzó la conquista de la selva. Continuó con el apogeo del caucho. No ha terminado todavía. En el tiempo del caucho, miles de

hombres resueltos penetraron al bosque. Llevaban codicia y valor que fueron exaltados y deformados hasta la barbarie en un mundo donde la ley estaba escrita en el cañón del fusil. Muchas tribus bravas continuaron resistiendo y las masacraron sin piedad. Las mansas y sometidas, no lo fueron menos. Con el agravante de que tuvieron que soportar el peso de la carga. Mas éste era agobiador y a veces solían levantarse para sacudirlo... (EMAA: 382).

La imposición de la fuerza en el “triunfo” del sujeto occidental se plasma con la ironía de designar el lugar de la matanza con el nombre de “Puerto del Castigo”, cuya connotación hace presuponer que alguien tiene el poder de castigar a otro. Se puede observar que la nominación es un mecanismo que sirve al grupo de poder para ejercer un acto de violencia simbólica, porque el nombre trae impregnada la fuerza de su imposición y legitima una versión unilateral de los hechos ocurridos en el lugar. Así, la elección del nombre del teatro de la matanza, desde la perspectiva del vencedor, realza el poder de destrucción del invasor y del blanco sobre el hombre de la selva amazónica.

Desde el punto de vista del narrador, se enfatiza una imagen descarnada, violenta, atroz de la conquista de la selva, que se acrecienta con los extremos del odio y la venganza provocados por ambas fuerzas que traen muerte, sangre y destrucción. Violencia brutal de ambos lados, deseo vivo de matar y destruir, así como crueldad exacerbada se dan cita en este trágico escenario de la selva peruana. Es una lucha desigual con resultados asaz funestos: de un lado, lanzas y flechas; del otro, balas y cañonazos.

Escajadillo (2007: 100-101) explica que los episodios de la expedición punitiva constituyen una “historia (auténtica) que muestra la dimensión diacrónica de los padecimientos del indio selvático” y que “cumple la función de brindar la noción de que la explotación inmisericorde del indio selvático, el verdadero genocidio viene desde los ‘tiempos viejos’”. En concreto, en dicha masacre, se vuelve a reactualizar la antigua práctica colonial de la apropiación territorial con el fin de usufructuar sus recursos, a la

vez que se cuestiona la invasión del sujeto occidental al instalarse en tierras ajenas en base a la violencia y a la fuerza de las armas.

La narración ejemplifica el conflicto entre la “civilización” y la “barbarie”, que se traduce en la búsqueda del “progreso” de parte del hombre blanco al amparo del poder y de la ley que impone la fuerza, proyecto que legitima la empresa de colonizar la selva con el fin de aprovechar sus recursos, someter a las tribus amazónicas y explotarlas no sin encontrar resistencia de parte de ellas. Las estrategias de dominación basadas en el poder del cañón y del fusil tienen como corolario un desenlace fatal, y, en el fondo, quieren ocultar el conflicto cultural e histórico entre dos mentalidades que confrontan sus matrices y sus racionalidades en un desencuentro tensional que les impide entenderse verbal y culturalmente.

EMAA revela las imágenes existentes sobre la condición del indígena amazónico como un ser inferior en el ámbito de la ciudad letrada y del poder político. Como explica Chirif, la creación en el imaginario de la época del caucho de las figuras del salvaje y del civilizador con un carácter antitético “tiene como propósito justificar el dominio que éste ejerce y así darle una dimensión moral a su actuación” (2009: 21).

Marticorena explica que la masacre del Putumayo fue el inicio de una serie de atropellos contra el derecho de los nativos durante la época de la explotación del caucho. Fue tan común “en el ciclo del famoso ‘boom cauchero’ que en los años de apogeo de la explotación cauchera se agravó, adquiriendo ribetes internacionales, como consecuencia del famoso escándalo de Putumayo” (2009: 70). Por otro lado, los hechos sangrientos con los que se produjo la colonización del espacio amazónico y la explotación de sus recursos naturales se mantienen vivos en la memoria colectiva de los

pueblos amazónicos a través de la oralidad, tal como lo demuestran Cornejo Chaparro e Yllia Miranda (2009)¹⁹⁵.

En un plano mayor, la narración de la matanza de Putumayo que relata Alegría guarda correspondencia con el tono acusatorio de la novela y con el compromiso del autor en dar a conocer las tensiones y el conflicto cultural que sacudieron la historia del Perú. Apelando a una conciencia crítica, el sentido del texto pone de manifiesto la violencia ejercida contra el otro distinto del occidental y reactualiza la antigua práctica de la conquista y de la exclusión de que es víctima el sujeto marginal por parte del poder hegemónico del país, ejercicio de violencia que registran tanto la historia como la literatura.

4.10. Conclusiones parciales

La mimesis verbal andina gobierna el diseño de la novelística de Alegría y posiciona en ella manifestaciones literarias de la literatura andina y amazónica mediante la inclusión de géneros musicales y formas narrativas de la tradición oral. Esta diversidad de expresiones traduce una memoria auditiva que se expresa en las

¹⁹⁵ Cornejo Chaparro e Yllia Miranda explican que, mediante narraciones orales y otros códigos de representación, se puede “constatar la persistencia de la memoria indígena”, lo que revela que “a pesar del proceso de desterritorialización y masacre a los que se vieron sometidas estas sociedades, los mecanismos de la historia social permitieron que mantuvieran los vínculos con su cosmovisión” (2009: 187). Uno de los testimonios de la historia oral de los huitotos que se refieren a la época del caucho dice: “El almacén de la casa Arana estaba ubicado en La Chorrera y el otro en Atenas, aquí hubo levantamiento huitoto. Además los mataban en los caminos como diversión y así se calcula que 40.000 familias huitotas murui y muinane quedaron reducidos más o menos a 20.000 familias. En el año 1915 hubo un pequeño levantamiento de los andoques; un año después de los huitotos muiname, al Este de La Chorrera, encabezado por los curacas Gurai y Sogaima. Entonces solamente los huitotos muiname se apoderaron del almacén de la Casa Arana, ubicada en Atenas, matando a todos los que vivían en ese depósito. [...] Tres meses después llegó el ejército de más de mil hombres, conducidos en la lancha *Liberal*. [...] Cuentan que el enfrentamiento duró como unos 15 días de tiroteos [...] trataron de incendiar la casa por medio de trapos empapados de kerosene y amarrados en las puntas de unas flechas y lanzados al techo de la casa [...] el incendio fue muy terrible. [...] Aquí murieron cientos de niños inocentes, juntamente bajo el brazo de sus indefensas madres. Un día duró toda esta tragedia de nuestros antepasados que se habían sublevado por sus tratos inhumanos. [...] [Buscaban a] Guray y Sogaima. Los amarraron cada uno en su propio poste [...] los torturaron de muchas maneras, les cortaban las orejas, les sacaban uno de los ojos, les cortaban los labios, parte de su nariz, paleados sin compasión los hacían tomar la sangre uno de otro. [...] los han metido tiro de fusil en la cabeza y así murieron estos personajes del Huitoto Murui, que hicieron como héroes de nuestra historia, cuyos ejemplos y valentía son desconocidos en esta civilización porque no hubo personas que pasaran al papel y conozcan cómo han sido tratados nuestros abuelos [...]”. (2009: 187-188).

sonoridades musicales del universo andino y mestizo de hondo arraigo popular. En el mundo alegriano, el yaraví, la marinera, el carnaval, el vals y la copla expresan las vivencias, la alegría, la jocosidad, la burla, la pena, el sentimiento amoroso, el trance personal y el pesar de los protagonistas. Expresado en diferentes metros y en formas propias de la cultura india y mestiza, el contenido de las canciones reproduce un sustrato andino, pero revela también temas referidos a acontecimientos sociales e históricos; la difusión de los géneros musicales se explica por el proceso de migración que liga los diversos espacios musicales del país. Se expresa en un estilo anclado en la tradición lírica popular. Los recursos estilísticos empleados en las canciones, como el símil, el paralelismo, la metáfora o la metonimia, tienen un fuerte arraigo en el mundo andino y hacen alusión a referentes que forman parte de él. De este modo, las tonalidades expresadas en el mundo alegriano afirman la huella auditiva propia de la cultura popular andina y mestiza.

La mimesis verbal andina subraya la primacía de la literatura oral en el corpus alegriano con el consiguiente dominio de la voz sobre la letra, lo que se demuestra en los cuentos, leyendas, narraciones testimoniales e historiográficas. En el horizonte de esta mimesis, se sitúa en un primer orden la valoración de formas narrativas del sistema literario andino y amazónico, lo que, a la vez, explica la vena cuentística de la obra narrativa del autor. Instaurando el goce de la palabra y el arte del relato popular como el modelo de la narración alegriana, las narraciones orales evidencian una preferencia del autor por el discurso festivo y crítico, desde cuyo mirador se expresa una visión del mundo andino sobre hechos del pasado, la realidad social, aspectos del universo cristiano, acontecimientos históricos, etc. La mimesis verbal andina articula la tradición oral con la memoria colectiva y posiciona la novelística alegriana como un discurso que realiza una denuncia de la historia oficial del Perú, para lo cual la ficción actualiza

imágenes que pertenecen a la memoria popular de los pueblos del Ande y la Amazonía que interpelan a la nación y cuestionan la verdad construida por el discurso de la historia nacional. En un orden formalizante, la mimesis verbal andina establece un patrón organizador en el diseño estructural de la novelística alegriana, ya que en esta se toman como formas básicas de su composición las narraciones orales que le sirven de modelo y que permiten construir una narrativa que sigue un patrón cuentístico, aditivo y circular. Las estrategias de la narración oral, así como el suspenso, las interpolaciones y la estructura circular revelan la apropiación de las historias orales por parte del autor tal como se puede apreciar en su trilogía novelística.

CONCLUSIONES FINALES

1. Anclado en el complejo de relaciones que se establecen entre la voz y la letra, el proyecto novelístico alegriano abre un horizonte en la novela peruana que interpela la escritura literaria canónica y produce una ruptura en la poética del arte narrativo. Situándose en la perspectiva de la literatura indigenista, que ahonda en las contradicciones sociales e históricas del país, la novelística de Alegría pone de relieve las marcas de la voz que transmiten la visión del otro y de la cultura marginal.
2. En la novelística de Alegría, se desarrollan intersecciones que instauran un territorio que abre la letra hacia la voz ante la fuerza de esta; desde los márgenes de la letra, la voz ingresa al soporte escrito desafiando el poder hegemónico expresado en ella e impone un nuevo tejido textual que actúa sobre los marcos de intelección de la cultura escrita.
3. La novelística alegriana es un espacio en el que la voz ejerce un acto de resistencia histórica y cultural debido a su poder de subvertir el soporte de la letra. En la misma contradicción que representa la letra, la voz reelabora el género de la novela y descentra las estructuras narrativas occidentales, interpela la historia construida desde el espacio letrado y subvierte el discurso oficial;

frente a este, impone la memoria y la historia de los otros, con lo que realiza un acto que reivindica la visión de la marginalidad.

4. La valoración de la novelística de Alegría tuvo un carácter positivo en la crítica literaria y académica, aun cuando el *boom* de la novela latinoamericana, en su afán de homogeneizar la novela en el continente, cuestionó como caduco su proyecto novelístico. Son insostenibles hoy los argumentos de falta de unidad, ausencia de continuidad en la creación y arte narrativo anacrónico que se esgrimieron en su momento para desmerecer la narrativa alegriana. La variedad de estudios críticos realizados desde diversos enfoques teóricos demuestran que la novelística alegriana siempre ha sido fuente de interés y de atención.
5. El interés crítico en estudiar la novelística de Alegría reivindica su condición de “primer novelista clásico” de la literatura peruana; además, pone énfasis en distintos aspectos de su obra literaria, como el registro del lenguaje popular, la función de los relatos orales, las tonalidades de la expresión, la relación entre la tradición oral y la memoria colectiva, el narrador oral como modelo de la voz autorial, el mimetismo del lenguaje alegriano, el sentido del discurso crítico y el carácter testimonial de su narrativa, entre otros temas de importancia.
6. La novelística alegriana se inspira en experiencias vivenciales, a las que se suman en forma decisiva su conocimiento del mundo andino y su vínculo con el espacio letrado. El arte narrativo alegriano se forma mediante una permanente práctica escrituraria que comprende la prosa periodística y literaria, valora las expresiones populares y tradicionales de los pueblos, y asume una actitud crítica frente a la realidad social e histórica del país.
7. La mimesis verbal andina es un principio que gobierna la novelística de Alegría y se vincula con la representación de la oralidad, la estructuración narrativa, la

dominancia de la narración oral y la articulación entre tradición oral y memoria colectiva. Este concepto explica la concepción del arte narrativo alegriano, se configura en relación con la oralidad andina, instala la voz sobre la letra y posiciona la visión de la marginalidad en el discurso escrito.

8. La mimesis verbal andina recrea los matices y las tonalidades de la oralidad andina mediante la dominancia de la palabra hablada en los personajes, las canciones y la música en el universo alegriano, y el registro léxico local en el discurso narrativo. Ello produce un mimetismo verbal que se puede apreciar en el plano fonético, el ritmo, las modulaciones, las sonoridades y en la huella auditiva de la prosa alegriana.
9. La mimesis verbal andina privilegia el efecto auditivo en la novelística alegriana mediante la inclusión de diversos géneros musicales de la tradición andina y del cancionero regional; dicho efecto se logra, igualmente, con el predominio de formas narrativas populares en el corpus novelístico alegriano, que impregna la voz del sujeto marginal en la letra.
10. La mimesis verbal andina instituye un modelo de narrador que es el narrador oral; este narrador sirve de base a los personajes alegrianos en su condición de narradores intradieгéticos, caracterizados por poseer el arte del relato; también es el modelo del narrador extradieгético, quien se homologa a él. El narrador oral instaуra el goce de la palabra en el universo alegriano y representa la centralidad del cuento como forma literaria dominante en el discurso narrativo.
11. La mimesis verbal andina articula la novelística alegriana con la memoria colectiva desde cuya perspectiva se conocen acontecimientos de la vida nacional, representados en forma sesgada por la historia oficial, que ponen de manifiesto el sentido crítico y acusatorio de la narrativa del autor. Tanto las

historias orales como las narraciones testimoniales e historiográficas refieren la realidad histórica de los pueblos andinos y amazónicos, con lo que reactualizan la memoria popular y recuperan el pasado desde la perspectiva de los sujetos marginales, quienes mantienen el recuerdo vivo de sucesos que son usualmente silenciados o invisibilizados por el discurso oficial.

12. La mimesis verbal andina cumple una función estructurante en el diseño de la novelística alegriana. Ello se observa en el patrón cuentístico de las novelas, su naturaleza aditiva, la circularidad de algunos episodios, las estrategias narrativas de la tradición oral, las digresiones en el discurso narrativo del autor, el empleo del suspenso narrativo y la dominancia de formas literarias propias de la tradición oral que intervienen en el diseño de las novelas del autor.
13. La novelística alegriana tiene como base una matriz andina, desde la cual encarna una modernidad literaria que reside en el desarrollo de innovaciones y transculturaciones que tienen un cariz andino; su narrativa, que rearticula la oposición oralidad / escritura ahondando en su tensionalidad y apuesta por un realismo social, marca un hito en la historia de la novela peruana que sirve de referencia para los proyectos novelísticos de los autores que advendrán después de él en nuestras letras.
14. El proyecto programático de Alegría se asume como la expresión de una modernidad periférica. En ese sentido, el género de la novela se complejiza y enriquece mediante una relación dialéctica y dinámica con la cultura oral que le sirve de sustento. Los logros más notables de esta modernidad periférica, que está ligada a una literatura alternativa, se evidencian en la estructura y composición de sus novelas, en su relación con la cultura oral, en el especial

modo y estilo de contar, en su percepción de la realidad social, así como en el vínculo de su obra narrativa con formas propias de la literatura oral.

15. La modernidad del proyecto de Alegría también se puede apreciar en el signo de su producción como novela total. Tanto la narración de la vida cotidiana de los personajes como su relación con el universo del que forman parte y los conflictos que enfrentan en su devenir se plantean desde una mirada que ahonda en el mundo vivencial y experiencial, así como en las fracturas sociales e históricas. Las narraciones y los testimonios de los personajes alegrianos, que cuestionan la historia oficial, realizan una visión crítica del referente novelado con un sentido acusatorio. Considerando el referente representado y el alcance de su proyección crítica, la obra del autor se inserta en el campo de la novela total.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

ALEGRÍA, Ciro

- 2004a *Novela de mis novelas*. Selección, presentación y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2004b *Novelas y cuentos*. Selección, presentación y cronología de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Ediciones del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2001 [1941] *El mundo es ancho y ajeno*. Edición crítica de Carlos Villanes Cairo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- 1996 [1938] *Los perros hambrientos*. Madrid: Cátedra. Prólogo y edición de Carlos Villanes Cairo.
- 1979 *El sol de los jaguares*. Lima: Varona.
- 1977 *Mucha suerte con harto palo*. Buenos Aires: Losada. Ordenamiento, prólogo y notas de Dora Varona.
- 1971a [1935] *La serpiente de oro*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada. Prólogo de Alberto Escobar.
- 1971b [1941] *El mundo es ancho y ajeno*. 3ª ed. Buenos Aires: Losada.
- 1965 [1963] *Duelo de caballeros*. Buenos Aires: Losada.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ACHUGAR, Hugo

- 1995 “Historias paralelas / Vidas ejemplares: la historia y la voz del otro”. En: *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*. Año 3, N° 5, Caracas, enero-junio de 1995, pp. 199-224.

AGUIRRE, Carlos y WALKER, Charles (Eds.)

- 1990 *Bandoleros, abigeos y montoneros*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

ALVA MENDO, Jacobo

- 1910 “Calixto Garmendia en Ciro Alegría: justicia y justicieros en la memoria del ande”. En: Varios autores (2010).
- 2003 “El testimonio oral en los Andes centrales. Travesías y rumor”. En: Espino (Comp.) (2003a).

ALBALADEJO, Tomás

- 1986 *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

- 1997 *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

ÁLVAREZ BRUN, Félix

- 1970 *Áncash una historia regional peruana*. Lima: Talleres gráficos Pablo Lorenzo Villanueva.

ANSIÓN, Juan

- 1989 *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.

ARETZ, Isabel

- 1976 *Manual de folklore*. Caracas: Monte Ávila.

ARGUEDAS, José María

- 2012 *Obra antropológica*. 7 t. Lima: Horizonte.
- 2011 *Nosotros los maestros*. 2ª ed. Lima: Derrama Magisterial.

- 1987a *Formación de una cultura nacional indoamericana*. 4ª ed. México: Siglo veintiuno.
- 1987b [1941] *Yawar fiesta*. 7ª ed. Lima: Horizonte.
- 1985 *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- 1976 *Señores e indios*. Buenos Aires: Calicanto.
- ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS
- 2007 *Mitos, cuentos y leyendas del Perú*. 3ª ed. Lima: Santillana.
- ARONA, Juan de
- 1975 *Diccionario de peruanismos*. 2 t. Lima: Peisa.
- BAJTÍN, Mijail
- 1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique
- 2006 *Tradición oral peruana. Literaturas orales y ancestrales*. 2 t. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BARRERA, Isaac
- 1960 *Poesía popular. Alcances y apéndice. Índices*. Quito: Cajica.
- BASADRE, Jorge
- 1974 “Abelardo Gamarra”. En: Galarreta, Julio (Comp.) (1974) *Homenaje a Abelardo Gamarra*.
- 1938 *Literatura inca*. París: Desclée. De Brouwer. Biblioteca de Cultura Peruana. T. I.
- BEDOYA, Susana (Comp.)
- 2009 *Coloquio Lo cholo en el Perú. Migraciones y mixtura*. T. II. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- BENDEZÚ, Edmundo
- 2003 *Literatura quechua*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Particular Ricardo Palma.
- 1992 *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Lumen.

1986 *La otra literatura peruana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BEVERLEY, John

1987 “Anatomía del tetsimonio”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, N° 25, Lima, primer semestre de 1987, pp. 7-16.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

s/f *Tradiciones orales de Huancavelica. Relatos del Primer concurso de tradiciones orales*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca Digital Andina.

BOBES, Carmen

1992 *El diálogo*. Madrid: Gredos.

BOTH, Wayne

1989 *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.

BOWRA, C. M.

1984 *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch.

BRIZ, Antonio

1996 *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco / Libros.

BUENO, Leoncio

2009 “La guerra de los runas”. En: BEDOYA, Susana (Comp.) (2009).

BUNTE, Hans

1961a *Ciro Alegría y su obra dentro de la evolución literaria hispanoamericana*. Lima: Mejía Baca.

1961b “Ciro Alegría y su obra dentro de la evolución de la literatura hispanoamericana”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 8 de enero de 1961, pp. 6-7.

BUSTOS TOVAR, Jesús

2002 “Organización textual y oralidad”. En: *Cuaderns de Filología. Estudis linguistics II*. Facultat de Filologia, Universitat de Valencia, Valencia, pp. 7-24.

CABEL MOSCOSO, Jesús

- 2009 “Ciro Alegría y su narrativa infantil y juvenil”. En: *Pueblo Continente*, Vol. 20, N° 2, julio-diciembre de 2009, Revista Oficial de la Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo pp. 298-305.

CÁCERES, Claudia

- 2007 *El proceso comunicativo en los relatos sobre condenados de la tradición oral andina*. Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CAMARENA, Julio

- 1995 “El cuento popular”. En: *Anthropos*, Revista de Documentación científica de la cultura. N°s 166-167, Barcelona, mayo-agosto de 1995, pp. 30-33.

CARRILLO, Francisco

- 1985 *Literatura quechua*. Enciclopedia de la literatura peruana. T. I. Lima: Horizonte.

CASEMENT, Roger

- 2012 [1912] *Libro azul británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.

CASTRO POZO, Hildebrando

- 1979 [1924] *Nuestra comunidad indígena*. 2ª ed. Lima: Perugraph Editores.

CHÁVEZ GUARNIZ, Rogelio y Alexis CHÁVEZ SÁNCHEZ

- 2011 *300 coplas. Carnaval de Cajamarca*. Lima: Lluvia Editores.

CHERTUDI, Susana

- 1967 *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CHIRIF, Alberto y Manuel CORNEJO CHAPARRO (Eds.)

- 2009 *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAP).

CHIRIF, Alberto

- 2009 “Imaginario sobre el indígena en la época del caucho”. En: CHIRIF, Alberto y Manuel CORNEJO CHAPARRO (Eds.) (2009).

CISNEROS, Luis Jaime

1962 *Lengua y estilo*. Tomo I. 2ª ed. Lima: Mejía Baca.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

2004 *Historia del Perú contemporáneo*. 3ª ed. Lima: IEP.

CORCUERA, Arturo

2009 *Carnaval de coplas cajamarquinas*. Lima: Antares.

CORNEJO CHAPARRO, Manuel y María Eugenia YLLIA MIRANDA

2009 “Percepciones, representaciones y ausencias: Narrativas e imágenes de la época del caucho”. En: CHIRIF, Alberto y Manuel CORNEJO CHAPARRO (Eds.) (2009).

CORNEJO CHAPARRO, Manuel

2013 “Escribir en la frontera: un acercamiento a la obra de Francisco Izquierdo Ríos”. En: VÁSQUEZ VALCÁRCEL, Jaime (Ed.) (2013).

CORNEJO POLAR, Antonio

2004 *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría*. Lima: Latinoamericana.

1995 “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, N° 42, Lima-Berkeley, 1995, pp. 101-109.

1994 *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.

1988 *La novela peruana*. 2ª ed. Lima: Horizonte.

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

1981 “Sobre la literatura de la emancipación en el Perú”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLVII, N°s 114-115, Pittsburgh, enero-junio de 1981, pp. 83-93.

1980 *La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

1975 “La serpiente de oro: el realismo y la utopía”. En: Antonio Cornejo Polar (2004).

CORNEJO POLAR, Jorge

1988 *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima-BCRP.

CORTÁZAR, Augusto

1964 *Folklore y literatura*. Buenos Aires: EUDEBA.

1959 *Esquema del folklore*. Buenos Aires: Columba.

D'ANEGLLO, Biagio y María FERREIRA

2007 *Un río de palabras. Estudios sobre literatura y cultura de la Amazonía*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

DE LEÓN HAZERA, Lydia

1971 *La novela de la selva hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

DÍAZ HERRERA, Javier (Coord.)

1990 *Tradición oral. Departamento de La Libertad*. Lima: CONCYTEC.

DOLAR, Mladen

2007 *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

DOLEŽEL, Lubomir

1997 “Mímesis y mundos posibles”. En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.) (1997)

DONOSO, José

1970 “Prólogo” a ONETTI, Juan Carlos (1970) *El astillero*.

ESCAJADILLO, Tomás

2007 *Para leer a Ciro Alegría*. Lima: Amaru.

2004 *Mariátegui y la literatura peruana*. Lima: Amaru.

1996 “Rumi nunca existió”. En: *Suplemento Cultural de El Peruano*, Lima, 13 de mayo de 1996, pp. 3-4.

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.

1983 *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1978 "Scorza antes de la última batalla". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año IV, N°s 7-8, Lima, primer y segundo semestre de 1978, pp. 183-191

ESCANDELL, Victoria

1999 *Introducción a la pragmática*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.

ESCOBAR, Alberto

2003 [1970] *La partida inconclusa*. 3ª ed. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

1995 [1965] *Patio de Letras 3*. 3ª ed. Lima: Luis Alfredo Ediciones.

1993 *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima: Lumen.

1986 (Dir.) *Antología general de la prosa en el Perú*. 3 t. Lima: EDUBANCO.

1971 "Prólogo" a *La serpiente de oro*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada.

1967 "El rostro de Ciro Alegría". En: *Amaru*, N° 2, Revista de Arte y Cultura, Universidad Nacional de Ingeniería. N° 2, Lima, abril de 1967, p. 73.

1963 "Los mundos de Ciro Alegría". En: *Américas*, Vol. 15, N° 3, marzo de 1963, p. 3.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

2008 "Contra la textolatría. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos". En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Vol. 79, N° 114, Lima, enero-diciembre de 2008, pp.81-106.

ESPINO, Gonzalo

2014 *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.

2010a *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. 2ª ed. Lima: Pakarina ediciones.

2010b "Ciro Alegría: novela total, narrador popular y comunidad (2010b)". En: VARIOS AUTORES (2010).

2004 *Adolfo Vienrich. La inclusión andina y la literatura quechua*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

2003a (Comp.) *Tradición oral, culturas peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 2003b “Literatura Inca (¿indígena?) como representación de la literatura peruana”. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N°s 105-106, pp. 109-125.
- 2002 “Manchay puytu y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX)”. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N°s 103-104, pp. 249-262.
- 2001 “Tradición oral y memoria colectiva indígena (indigenista) en Nuestra comunidad indígena”. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. N°s 101-102, pp. 253-272.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio

- 2011 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

FLORIÁN, Mario

- 1988 *La narrativa oral popular de Cajamarca y su ordenación por clases*. Lima: Ediciones Jurídico-Sociales.

FLORES GALINDO, Alberto

- 1987 *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

FRANCO, Jean

- 1997 *Historia de la literatura hispanoamericana*. 11ª ed. Madrid: Ariel.
- 1971a *La cultura moderna en América Latina*. Lima: Joaquín Mortiz.
- 1971b *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.

GAI, Mijal

- 1988 “Los perros hambrientos: en el cierre de una forma genérica”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIV, N° 27, Lima, primer semestre de 1988, pp. 75-96.

GALARRETA, Julio (Comp.)

- 1974 *Homenaje a Abelardo Gamarra*. Lima: Pablo Lorenzo Villanueva.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

- 2009 “La recepción crítica de la novelística de Ciro Alegria: una aproximación”. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vol. 80, N° 115, enero-diciembre de 2009, pp. 27-37.

- 2004 Reseña a CORNEJO POLAR, Antonio (2004) *La “trilogía novelística clásica” de Ciro Alegría*. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Año LXXV, N°s107-108, Lima, enero-diciembre de 2004, pp. 234-237.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.)
- 1997 *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos / Libros.
- GARZÓN, Teresa y MENDOZA, Nydia (Eds.)
- 2007 *Mundos en disputa. Intervenciones en Estudios Culturales*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- GENNET, Gérard
- 1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GODENZZI, Juan Carlos (Comp.)
- 1999 *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- GÓMEZ LANDEO, Ángel
- 2010 *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica*. Lima: San Marcos.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel
- 1985 [1908] *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo
- 2013 *Memoria e historia*. Madrid: Catarata.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
- 2009 “Vigencia de Alegría”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 15 de noviembre de 2009, p. 7.
- 2007 “Un cuentista por descubrir”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 29 de julio de 2007, p. 6.
- 1991a “Ciro Alegría, grande y nuestro”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 11 de agosto de 1991, p. 18.
- 1991b “Homenaje a Ciro Alegría”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 4 de agosto de 1991, p. 17.
- 1991c *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- 1990 *Retablo de autores peruanos*. Lima: Edcs. Arco Iris.
- 1984 “La narrativa peruana después de 1950”. En: *Lexis*, Revista de Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, Vol. III, N° 2, Lima, 1984, pp. 227-245.
- GUTIÉRREZ, Miguel
- 2011 *La cabeza y los pies de la dialéctica*. Lima: Derrama Magisterial.
- GUTIÉRREZ QUINTANILLA, Emilio
- 1948 [1889] “Prólogo” a *Aves sin nido*.
- HALBWACHS, Maurice
- 2004a [1925] *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- 2004b [1950] *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HARSHAW, Benjamín
- 1997 “Ficcionalidad y campos de referencia”. En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.) (1997).
- HAVELOCK, Eric
- 1996 *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.
- 1994 *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel
- 2006 “Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico”. En: *Revista de Literaturas Populares*. Año VI, N° 1, enero-junio de 2006, pp. 153-176.
- HIDALGO GONZALES, Plighio
- s/f *Cuentos y tradiciones de Áncash*. Lima:
- HIGGINS, James
- 2003 *Heterogeneidad y literatura*. Lima: Latinoamericana Editores.
- HODGART, Matthew
- 1969 *La sátira*. Madrid: Guadarrama.

HUAMÁN, Carlos (Coord.)

- 2006a *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*. Lima: Altazor.
2006b *Atuqkunapa Pachan. Estación de los zorros*. Lima: Altazor.

HUAMÁN RAMÍREZ, César

- 1988 *Los misterios de la selva (Mitos, cuentos, leyendas y narraciones folklóricas de la Amazonía)*. Lima: Imprenta editores.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo

- 2011 *La cultura oral en la narrativa hispanoamericana*. Lima: San Marcos.
2007 “Marcas de la oralidad en un mito de José María Arguedas”. En: *Lexis, Revista de Lingüística y Literatura*, Vol XXXI, N°s 1 y 2, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 177-207.

HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo

- 2013 *La voz, el viento y la escritura*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.

HUERTAS VALLEJOS, Lorenzo

- 2009 *Injurias en el tiempo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

IZQUIERDO RÍOS, Francisco

- 2010 *Obra completa*. T. I. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1975 *Folklore amazónico*. Lima: Pablo Lorenzo Villanueva.
1969 *Cinco poetas y un novelista*. Lima: Labor.

JARA, René y Hernán VIDAL (Eds.)

- 1986 *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

JARA, René

- 1986 “Testimonio y literatura”. En: JARA, René y Hernán VIDAL (Eds.) (1986).

JÁUREGUI, Carlos

- 2005 *Canibalia. Canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.

JELIN, Elizabeth

2012 *Los trabajos de la memoria*. 2ª ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

JEMIO, Lucy

2011 *Difusión de los relatos de la tradición oral boliviana con énfasis en mitos y cuentos*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

2009 *Relatos de montañas como articuladores del pensamiento del pueblo de Sajama y del pueblo de San José de Cala del departamento de Oruro*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

JORDANA, José Luis

1974 *Mitos y leyendas aguarunas*. Lima: Retablo de Papel Ediciones.

KAPSOLI, Wilfredo

1993 *Cuentos y leyendas conchucanas*. Lima: Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión.

1982 *Los movimientos campesinos en el Perú: 1979-1965*. 2ª ed. Lima: Atusparia.

KAPSOLI, Wilfredo y Wilson REÁTEGUI

1987 *El campesinado peruano: 1919-1930*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

KESSEL, Juan Van

1993 “El tramposo engañado: el zorro en la cosmovisión andina”. En: *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, N° 3, Universidad Arturo Prat, Iquique, pp. 37-52.

KLAHN, Norma y Wifredo CORRAL (Comps.)

1991 *Los novelistas como críticos*. 2 t. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LA REPÚBLICA – PEISA

2003 *Atlas departamental del Perú*. Vols. 6 y 7. Lima: Peisa.

LANDEO, Pablo

2014 *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

LARA, Jesús

1980 *La literatura de los quechuas*. 3ª ed. La Paz: Juventud.

- 1979 *La poesía quechua*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 1973 *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz: Los amigos del libro.
- LARRÚ, Manuel
- 2009 “Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría”. En: *Letras*, Revista de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vol. 80, N° 115, enero-diciembre de 2009, pp. 47-62.
- 2006 “Relato andino y tradición oral”. En: *San Marcos*, Revista del Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Nueva Época, N° 24, primer semestre de 2006, pp. 253-262.
- LIENHARD, Martín
- 1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. 3ª ed. Lima: Horizonte.
- LLUNCH, Gemma (Coord.)
- 2007 *Invenición de una tradición*. Cuenca. Ediciones de la Universidad Castilla- La Mancha.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique
- 1936 *Los caballeros del delito*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- LÓPEZ, L. E. y I. Jung (Comps.)
- 1998 *Sobre las huellas de la voz*. Madrid: Morata.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín
- 2003 “Max Uhle y la narración oral andina”. En: UHLE, Max (Comp.) (2003).
- LORENZ, Gunter
- 1972 *Diálogo con Latinoamérica*. Santiago de Chile: Pomaire.
- LOSADA, Alejandro
- 1975 “Ciro Alegría como fundador de la realidad hispanoamericana”. En: VARIOS AUTORES (1975).
- LOZANO ALVARADO, Saníel
- 2009 “La culminación del indigenismo y la narrativa infantil y juvenil de Ciro Alegría”. En: *Pueblo Continente*, Vol. 20, N° 2, julio-diciembre de 2009,

Revista Oficial de la Universidad Privada Antenor Orrego, Trujillo, pp. 263-271.

LOZANO ALVARADO, Saniel y Bety SÁNCHEZ LAYZA (Eds.)

2011 *Historias a la luz del candil*. Trujillo: Edición de los autores.

MAGRASSI, Guillermo y Manuel María ROCCA (Eds.)

1978 *Introducción al folklore*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

MALARET, Augusto

1946 *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires: Emecé.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 4ª ed. Barcelona: Ariel.

MARCONE, Jorge

1997 *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1994 [1928] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 60ª ed. Lima: Amauta.

1990 [1930] *Ideología y política*. 19ª ed. Lima: Amauta.

MARTICORENA QUINTANILLA, Manuel

2010 *El castellano amazónico del Perú*. Iquitos: Instituto de Investigaciones Educativas e Históricas de la Amazonía Peruana.

2009 *Ciro Alegría y la Amazonía peruana*. Lima: Arteidea.

MARTÍNEZ PIZARRO, Joaquín

1992 "Sobre oralidad y escritura". En: *Lienzo*, N° 13, Revista de la Universidad de Lima, Lima, diciembre de 1992, pp. 121-139.

MATTO DE TURNER, Clorinda

1948 [1889] *Aves sin nido*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.

MÉLENDEZ, Concha

- 1941 Reseña a ALEGRÍA, Ciro *Los perros hambrientos*. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. III, N° 5, Pittsburgh, febrero de 1941.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

- 1972 *Los romances de América y otros estudios*. 9ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.

MERINO DE ZELA, Mildred

- 1999 (Comp.) *Ensayos sobre folklore peruano*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

- 1986 *Pueblos y costumbres del Perú*. Lima: Municipalidad de Lima.

MELGAR, Alejandro

- 2008 *Arte, folklore e identidad*. Lima: Altazor.

MEZA, Luis Antonio et al.

- 2004 *Enciclopedia temática del Perú*. T. XVI [*Música, danza y tradiciones*]. Lima: El Comercio.

MORALES SALAZAR, Diómedes

- 2010 “Los cuentos orales de Ciro Alegría en su primeras novelas clásicas”. En: VARIOS AUTORES (2010).

MOROTE, Godofredo

- 1989 *Motivaciones del escritor*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

MOROTE BEST, Efraín

- 1988 *Aldeas sumergidas*. Cuzo: Centro Bartolomé de Las Casas.

MUELLE, Jorge et al.

- 1991 *Acerca del folklore*. Lima: Municipalidad de Lima.

NIÑO, Hugo

- 2008 *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Casa de Las Américas.

- 1998 “El etnotexto: voz y actuación la oralidad”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, N° 47, Lima-Berkeley, primer semestre de 1998, pp. 109-121.

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo

2007 En: “Mirando a Borges con Alegría”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 29 de julio de 2007, p. 13.

NORIEGA, Julio

2011 *Escritura quechua en el Perú*. Lima: Pakarina ediciones.

NORMAND SPARKS, Enrique

1955 “Una observación sobre ‘Los perros hambrientos’ (Los relatos interiores)”. En: *Mercurio Peruano*, Año XXX, Vol. XXXVI, N° 35, Lima, febrero de 1955, pp. 128-135.

NÚÑEZ MURILLO, Gabriela

2003 *Culturas orales y culturas escritas: lectura crítica del debate contemporáneo*. Tesis de Magister en Comunicaciones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

OLSON, David y Nancy TORRRANCE (Comps.)

1998 *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.

ONETTI, Juan Carlos

1970 *El astillero*. Madrid: Salvat.

ONG, Walter

1987 *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ORREGO, Antenor

1989 *Mi encuentro con César Vallejo*. Lima: Edición de Luis Alva Castro.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro

1973 *De Adaneva a Inkarrí (Una visión indígena del Perú)*. Lima: Retablo de Papel.

PACHECO, Carlos

1992 *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.

PAREDES CANTO, César

2013 *Coplas de Cajamarca*. Lima: Universidad Alas Peruanas.

PERALTA, Germán

- 2011 *Antenor Orrego y la Bohemia de Trujillo (1914-1916)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.

PIZARRO, Ana

- 2009 *Amazonía. El río tiene voces*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

PRADO, Agustín

- 2007 “Bandoleros y aventuras”. En: *El Dominical*, Suplemento de *El Comercio*, Lima, 29 de julio de 2007, p. 4.

PUGLIESE ACEVEDO, Renzo (Ed.)

- 2011 *Las voces del pueblo a la vera de Qhapaq Ñan*. Vol. I. Lima: Ministerio de Cultura.

PUCCINELLI VILLANUEVA, Jorge

- 2014 *El Diario El Norte de Trujillo y la prensa española en la formación del Apra*. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

PUIG, Esteban

- 1985 *Breve diccionario folklórico piurano*. Piura: Universidad de Piura.

QUIJANO, Aníbal

- 1967 “Los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina”. En: *Visión del Perú*, N° 2, Lima, agosto de 1967.

QUIROZ CASTAÑEDA, Eugenia Peregrina

- 1997 *La copla cajamarquina: las coplas del carnaval*. Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

QUITIÁN PEÑA, Edicsson Esteban

- 2007 “El conflicto entre letra y voz y los límites de la representación”. En: GARZÓN, Teresa y Nidya MENDOZA (Eds.) (2007).

RAMA, Ángel

- 2008 *La novela en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- 2004 *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

- 1987 [1982] *La transculturación narrativa en América Latina*. 3ª ed. México: Siglo veintiuno.

RAMOS MENDOZA, Crescencio

1992 *Relatos quechuas*. Lima: Horizonte.

REGINALDO, Olivia

2010 *Yanantin. Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados*. Tesis de Licenciatura en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

RIVERA, José Eustasio

1998 [1924] *La vorágine*. 3ª ed. Madrid: Cátedra.

ROBALINO, Vicente

2009 “Las huellas de la oralidad en siete cuentos del 30”. En: *Kipus*, Revista Andina de Letras, N° 25, primer semestre de 2009, Quito, pp.183-209.

RODOLFO BERNAL, Dionocio

1978 *La muliza*. 2ª ed. Lima: G. Herrera Editores.

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, Iván

2003 *Literatura y derecho*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

1971 *Narradores de esta América*. T. 1. Montevideo: Alfa.

ROLANDO MANDUJANO, Antonio

2002 *El mundo amazónico en su cultura ancestral*. Lima: San Marcos.

ROMERO, Raúl

2004 “Música popular”. En: MEZA, Luis Antonio et al. (2004).

ROSENBLAT, Ángel

1969 *Lengua literaria y lengua popular en América*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

ROWE, William

2003 “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición popular escritura / oralidad”. En: HIGGINS, James (2003).

RYAN, Marie-Laure

- 1997 "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.) (1997).

SALAZAR MEJÍA, Nécker

- 2011 *Ficcionalización y referencialidad en El mundo es ancho y ajeno*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SALAZAR SOLER, Carmen

- 2006 *Supay Muqui, dios del socavón. Vida y mentalidades mineras*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

SÁNCHEZ CAMARGO, Martín

- 2002 "Recursos estilísticos en la copla popular mexicana". En: *Revista de literaturas populares*, Año II, N° 2, julio-diciembre de 2002, pp. 109-138.

SAN ROMÁN, Jesús Víctor

- 1994 *Perfiles históricos de la Amazonía peruana*. 2ª ed. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAP) e Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP).

SÁNCHEZ, Luis Alberto

- 1981a *La literatura peruana*. 5ª ed. T. 5. Lima: Mejía Baca.
- 1981b "Reflexiones sobre indianismo e indigenismo en la literatura peruana". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 16, Lima, 1981, pp. 11-44.
- 1976 *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. 3ª ed. Madrid: Gredos.
- 1972 *Escritores representativos de América. Tercera serie*. Madrid: Gredos.
- 1967 "Notas sobre Ciro Alegría". En: *Correo*, Lima, de febrero, de 1967, p. 6.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo

- 2014 *Apus de los cuatro Suyus*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de Las Casas.

SÁNCHEZ PARGA, José

- 1989 *La observación la memoria y la palabra en la investigación social*. Quito: Centro Andino de Acción Popular.

SANGUINETTI, Grazia

- 1959 *La naturaleza en la obra de Ciro Alegría*. Tesis de Doctorado en Literatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo

- 2004 “La narrativa de Ciro Alegría”. *Prólogo a Novelas y cuentos*.

SKLODOWSKA, Elzbieta

- 1991 *Testimonio hispanoamericano. Historia, crítica y poética*. New York: Peter Lang.

STEIN, William

- 2013 *Poder y opresión en los Andes. 50 años de escritos peruanistas*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

- 1988 *El levantamiento de Atusparia*. Lima: Mosca Azul.

SUÁREZ MIRAVAL, Manuel

- 1959 *La poesía en el Perú*. Lima: Tawantisuyu.

TAYLOR, Lewis

- 1984 “Literature as history: Ciro Alegría’s view of rural society in the Northern Peruvian Andes” [“Literatura como historia: la visión de la sociedad rural de Ciro Alegría en torno a los Andes peruanos del Norte”]. En: *Ibero- Amerikanisches Archiv* N.F., 10, 1984, pp. [349]-377.

TERRONES, Giuliano

- 2010 “Ironía y burlesca en *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría: una aproximación al discurso crítico-festivo indigenista”. En: VARIOS AUTORES (2010).

THOMSON, Norman

- 1913 *El Libro Rojo del Putumayo*. Bogotá: Arboleda y Valencia.

TOCILOVAC, Goran

- 1975 *La comunidad indígena y Ciro Alegría*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

TORO MONTALVO, César

1996 *Historia de la literatura peruana*. T. XII. Lima: San Marcos.

TORRES, Alfonso et al.

1992 *Los otros también cuentan. Elementos para la recuperación colectiva de la historia*. Bogotá: Dimensión educativa.

UHLE, Max (Comp.)

2003 *El cóndor y el zorro*. Edición y prólogo de Wilfredo Kapsoli. Lima: Embajada República Federal de Alemania y Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.

URIOSTEGUI CARLOS, Eustolia

s/f *La voz y la imagen en Pedro Páramo*. Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

VARESE, Stefano

1973 *La sal de los cerros (Una aproximación al mundo camp)*. Lima: Retablo de Papel.

VARGAS LLOSA, Mario

1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

1991[1969] “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. En: KLHAN, Norma y Wilfredo CORRAL (Comps.) (1991).

1972 “Ciro Alegría según Mario Vargas Llosa”. En: VARONA, Dora (Comp.) (1972).

VARONA, Dora

1993 *La sombra del cóndor. Biografía ilustrada de Ciro Alegría*. Lima: DISELPESA.

1972 (Comp.) *Ciro Alegría: trayectoria y mensaje*. Lima: Universo.

VARIOS AUTORES

2010 *El otro margen 2. La literatura peruana: una visión desde adentro*. Lima: Arteidea.

1998 *Folklore. Sobre dioses, ritos y saberes andinos*. Huancayo: Centro de Apoyo Rural.

1986 [1968] *Primer encuentro de narradores peruanos*. 2ª ed. Lima: Latinoamericana.

- 1975 *La obra narrativa de Ciro Alegría*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- 1967 *Libro de homenaje a Luis Alberto Sánchez en sus 40 años de docencia universitaria*. Lima: Imprenta Gráfica Villanueva.
- VÁSQUEZ VALCÁRCEL, Jaime (Ed.)
- 2013 *Un río interminable de palabras. Expresión literaria en la Amazonía peruana*. Lima: LITHO & ARTE.
- VELARDE, Hernán
- 1967 “Cómo Rosendo Maqui se graduó en la tierra”. En: *Estampa*, Revista de *Expresso*, Lima 20 de febrero de 1967, pp. 4-5.
- VELÁSQUEZ MONTENEGRO, Víctor
- 2008 *Lima a fines del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- VIENRICH, Adolfo
- 1999 *Azucenas quechuas. Fábulas quechuas*. 3ª ed. Lima: Lux.
- VILARIÑO DE OLIVIERI, Matilde
- 1980 *La novelística de Ciro Alegría*. 2ª ed. Ríos Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- VILLAFÁN BRONCANO, Maximiliano
- 2010 “Del fiero Vásquez a Luis Pardo”. En: VARIOS AUTORES (2010).
- VILLANES CAIRO, Carlos
- 2001 “Introducción” a ALEGRÍA, Ciro (2001) *El mundo es ancho y ajeno*.
- 1996 “Introducción” a ALEGRIA, Ciro (1996) *Los perros hambrientos*.
- VÍRHUEZ, Ricardo et al.
- 2014 *Seres fantásticos del Perú*. Lima: Pasacalle.
- VIVANCO LARA, Carmen
- 1990 “Bandolerismo colonial peruano, 1760-1810. Caracterización de una propuesta popular y causas económicas”. En: AGUIRRE, Carlos y Charles WARKER (Eds.) (1990).

YAURI MONTERO, Marcos

- 2014 *Áncash en el tapiz: imágenes de su historia y cultura*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- 1996 *Reina del viento. Leyendas*. Lima: Azalea.
- 1990 *Leyendas ancashinas. Plantas alimenticias y literatura oral andina*. Lima: CONCYTEC.

ZÁRATE PLASENCIA, Fidel

- 1970 [1939] *Los cuentos contumacinos del Tío Lino. Homenaje póstumo a un maestro. Los derechos políticos de la mujer*. Lima: La Florida del Inca.

ZAVALA, Virginia et al. (Eds.)

- 2004 *Escritura y sociedad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

- 2001 “Perú novela con novelista”. En: *Alma Mater*, N° 20, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Julio de 2001, pp. 71-86.
- 1984 *Retrato de Ciro Alegría*. Lima: Lluvia.

ZEVALLOS, Andrés

- 2011 *Cuentos del Tío Lino*. 9ª ed. Lima: Lluvia.

ZUBIZARRETA, Armando

- 1991 “Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVII, N° 34, Lima, segundo semestre de 1991, pp. 81-103.

ZUMTHOR, Paul

- 1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- 1989 *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid: Cátedra.